THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 123.1 vol. 9

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic18759pari

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

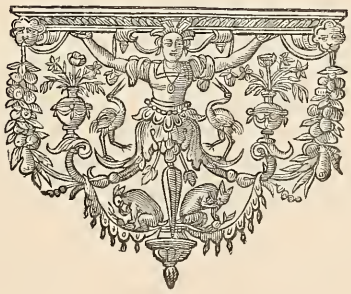
DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

TROISIÈME ANNÉE

TOME IX

JUILLET — AOUT — SEPTEMBRE



PARIS

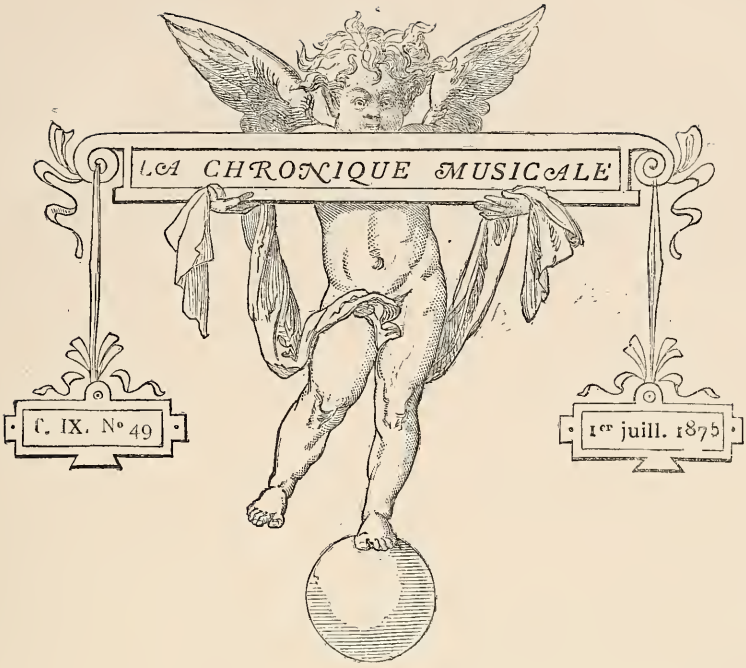
ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1875

*M-123.1. vol.
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

10 v.



CASTIL-BLAZE

I

Son origine. — Ses débuts à Paris comme traducteur-musicien. — Les fameux XXX du *Journal des Débats*. — L'équipage du marquis de ***.

Depuis quelque temps le vent de la littérature musicale souffle à la notice historique, aux études biographiques et bibliographiques, et il est permis, sans être une girouette, de se laisser guider par ce retour périodique de la mode qui nous entraîne vers les souvenirs du passé; ils ne laissent pas que d'avoir leur bon côté, tout à la fois instructif et amusant.

Seulement, dans le choix qu'on a à faire parmi les hommes célèbres dans l'art que l'on cultive, il faut donner la

préférence à ceux que l'on a connus et suivis de plus près, afin de n'exposer aux yeux du public qu'une copie, non-seulement fidèle, mais inédite de son original. C'est pourquoi nous allons essayer une étude sur un des plus fameux critiques musiciens de notre époque, Castil-Blaze, que personne n'a abordé d'aussi près que nous.

François-Henri-Joseph Blaze, dit *Castil*, naquit à Cavaillon, canton du département de Vaucluse, situé à quelques kilomètres d'Avignon, le mercredi 1er décembre 1784, de Henri-Sébastien Blaze, excellent musicien qui avait partagé sa carrière entre la fugue et le notariat. Dès l'âge le plus tendre, Blaze le fils, sous les inspirations de son père, avait manifesté les plus heureuses dispositions pour le bel art des Mozart et des Paisiello. Il se rendit pour la première fois à Paris vers l'an 1799, sous le prétexte d'y étudier le droit, mais en réalité afin de suivre les cours du Conservatoire, où il reçut de Perne des leçons d'harmonie. Il fut successivement avocat, sous-préfet à Carpentras et inspecteur de la librairie à Avignon, sorte de sinécure qu'il occupa jusqu'à la fin du premier empire, vers 1814 et 1815, et dont il fut le seul titulaire, vu qu'elle fut supprimée à la restauration des Bourbons.

Le jeune Blaze s'était essayé dans la composition musicale, art difficile pour tous, mais plus malaisé encore pour les organisations que le feu du génie créateur n'a point embrasées. Il composa néanmoins successivement des romances, de la musique de chambre, de la musique d'Eglise; il s'essaya un peu dans tous les genres; mais la nature lui fut continuellement rebelle à cet endroit. Toutefois, il possédait en revanche une aptitude supérieure à discerner le beau d'avec le médiocre. Ce tact lumineux d'appréciation, s'il ne l'eût pas rendu parfois passionné, partial ou même exclusif en faveur de ses primitives admirations, l'eût placé au plus haut rang des critiques musiciens.

Il admirait Mozart, Rossini et Weber, moins parce qu'ils étaient les plus grands, que parce qu'il avait exploité leur génie en s'associant à leurs travaux par la traduction. Toutefois, n'anticipons point sur la marche du temps : nous expliquerons plus tard comment il fit fortune avec les chefs-d'œuvre de ces trois compositeurs dont il vint le premier importer les trésors lyriques sur les rives de la Seine, et quels moyens il employa pour faire fructifier à Paris les nouveaux procédés dont il était le premier introducteur.

Revenons à sa ville natale ou plutôt à son pays adoptif, Avignon, où il semblait vivre bourgeoisement, tandis qu'au fond de son cabinet, il étudiait sans relâche l'œuvre féconde des auteurs que nous venons de citer. *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée*, de

Mozart; *le Barbier de Séville*, *la Pie voleuse*, *Otello* et *Moïse*, de Rossini; *Robin des Bois* (*Freyschutz*), *Oberon* et *Eurianthe*, de Weber : telle fut la riche moisson ou la belle pacotille qu'il recueillit et chargea pour la capitale de France, vers 1820, époque à laquelle il quitta sérieusement la province. Il dit à ses amis, le jour de son départ : « J'emporte à Paris une sorte de marchandise qui n'y est pas connue encore; c'est l'unique moyen de faire fortune dans cette grande ville, parce qu'on y est blasé sur tout le reste; et, quand je les aurai suffisamment *blasés* à mon tour, je retournerai à mon village pour m'y laver les mains sur leur inconstance. »

Il leur écrivait, quelque temps après, à propos de l'immense succès que la traduction libre de *Freyschutz* avait obtenue à l'Odéon : « *Li faou courre li Parisien coumo lis aze à la saou* (j'y fais courir les Parisiens comme les ânes au moulin). »

Et en effet, dès la première année, il emboursait pour sa part d'auteur une centaine de mille francs à la caisse de ce théâtre.

Toutefois, avant de partir pour Paris, même avec tous ces trésors en perspective, son esprit, essentiellement traducteur, arrangeur ou restaurateur, n'avait pas cru devoir se présenter devant le public avec un nom à euphonie vulgaire. A l'exemple de feu Arouet, il voulut se composer un nom mieux sonnant que le sien, et il avait au cœur la conscience filiale de ne pas le changer tout à fait, bien que le procédé fût alors permis. Comment s'y prendre? Il était, depuis plusieurs mois, tout préoccupé de cette grande affaire, lorsqu'un jour, en parcourant un volume de *Gil-Blas* qui lui était par hasard tombé sous la main :

« Oh! je tiens ma bête, s'écria-t-il, et je suis sauvé! » Il venait de lire en tête d'un chapitre de ce roman, le nom d'un de ses personnages : *Castil-Blaze*.

Dès ce moment, *Joseph*, publiquement transformé en *Castil*, s'achemina plein de confiance vers la capitale avec une valise chargée de manuscrits et un chapeau castillan.

Prenons maintenant notre industriel musicien à partir du jour où il publia son livre *De l'Opéra en France* (1820), et son *Dictionnaire de Musique moderne* (1821), jusqu'à la fin de 1832, époque à laquelle il cessa de rédiger la chronique musicale du *Journal des Débats*, qu'il avait conservée durant dix années.

Les fameux XXX servant de signature à cette célèbre critique musicale qui florit sous les trois règnes bourbonniens, et pendant celui tout entier de Charles X, étaient en grand crédit à la ville et à la cour. Ils me rappellent une anecdote qui restera probablement sans pareille dans les

annales de la littérature lyrique, et qu'à cette considération je ne dois pas omettre dans cette notice, bien qu'elle risque d'y rencontrer des lecteurs incrédules. Voici néanmoins le fait tel qu'il m'a été raconté par Castil-Blaze lui-même, dans cet idiome provençal dont il ne pouvait pas se départir et qui prêtait tant d'énergie et de charme aux récits plaisants qu'il brodait si bien. Laissons-le parler lui-même en nous bornant au simple rôle de traducteur, et faisons en sorte que la version ne reste pas trop en dessous du texte original.

« Un jour, me dit-il, j'étais profondément absorbé dans ma chronique, lorsqu'un vieux Monsieur, un ancien émigré, un marquis littérateur-musicien, qui avait sans doute fait ses premières armes dans la guerre des *Piccinistes* contre les *Gluckistes*, vient me présenter un livre appelé, disait-il, à faire un quatre-vingt-neuf dans le royaume de l'art dramatique musical.

« Le noble amateur avait connu et fêté tour à tour la Saint-Huberti, la Maillard, la Branchu même jusques sous l'empire. C'était un vieux lion de coulisses qui s'était frotté aux chênes et aux ormeaux en toile peinte de la mystérieuse forêt. Il avait, disait-il, tout vu, tout entendu, tout apprécié à sa juste valeur, et il prétendait pouvoir le faire toucher du bout du doigt à ses lecteurs les plus récalcitrants.

« Ce qu'il y avait au fond de ce livre, unique dans son espèce, mais indicible dans son essence, est d'une nature trop naïvement excentrique pour que j'ose jamais essayer de vous en faire la moindre analyse.

« J'eus cependant le courage, d'autres diraient la conscience, de le lire d'un bout à l'autre ; et, quand son auteur vint me demander ce que j'en pensais, je cherchai à tourner une réponse qui ne fût pas trop offensante. Je lui répondis sur un certain ton à double entente, mais dont il ne put recueillir que l'honnête moitié :

« *C'est extraordinaire!*

« Ah ! si vous l'aviez vu rayonnant à cette critique à la façon de Loyola ! Sa lèvre inférieure s'était plissée au point de faire une contraction de sa narine gauche à son oreille droite ; il se prit à dire assez comiquement : « Je vois que vous m'avez compris ! Et qu'est-ce que cela me coûterait pour en occuper un de vos feuilletons tout entier *des Débats ?*

« — Cela ne vous coûtera jamais rien, monsieur le marquis ! »

« Il eut l'heureuse bêtise de ne pas comprendre et il ajouta d'un ton de gracieuseté inexprimable :

« — Oh ! je connais trop bien le devoir des auteurs envers les journalistes de Paris pour ne pas savoir les remplir : je paierai, et... soyez-en bien convaincu d'avance, Monsieur... (il me souffla ces derniers mots au tuyau de l'oreille), je paierai *grassement*.

« J'étais curieux de savoir jusqu'où le vieux Crésus pousserait le prix de sa fantaisie et quel serait le chiffre estimatif de son ambition.

— Et quel prix mettriez-vous à la chose? lui dis-je.

— Je n'oserais le fixer moi-même... Si un billet de cinq cents francs...

— Ce ne serait pas assez.

— Mille francs ?...

— Additionnez encore.

— Quinze-cents ?

— Poursuivez.

— Deux mille, deux mille cinq cents, trois mille ?

— Encore, encore...

« Je jouais le rôle de Gaveston dans la scène de la vente publique du château d'Avenel en présence de Georges Brown. Il y avait aussi là, derrière les coulisses, une miss Anna, et vous saurez tout à l'heure qui jouait ce rôle.

« Enfin, comme mon trop heureux marquis n'arrivait jamais à un chiffre assez élevé, il se retira un peu désenchanté, mais pas encore vaincu ; car je l'entendis murmurer tout bas ces paroles significatives :

« — Eh bien, puisqu'il ne peut y avoir aujourd'hui adjudication, renvoyons la séance à demain. »

Le lendemain, en effet, nouvelle criée... nouvelle mise à prix... offre toujours rejetée de la part du commissaire-priseur, par insuffisance de chiffre.

— Mais enfin, s'écria-t-il d'un ton un peu plus sec, quelle somme exigeriez-vous ? Parlez.....

Il importe ici de faire savoir que dans la nuit qui avait suivi notre première conversation (la nuit porte conseil, dit-on), le bruit de cette affaire avait circulé dans ma maison : ma femme, à qui je l'avais confiée, m'avait dit en plaisantant : « Mon ami, il me vient une idée.

— Et laquelle ?

— Il faut lui demander un carrosse...

— Bah !

— J'ai toujours rêvé un carrosse ! j'ambitionne un carrosse !... »

Je reviens à mon marquis qui attendait, bouche béante, que je me fusse prononcé.

« Ce que je veux, repris-je en le regardant fixement afin de bien connaître le fond de sa pensée, eh bien, puisque vous désirez le savoir...

— Mais, sans doute.

— Eh bien, je veux un équipage !

— Un équipage ! fit-il, d'abord un peu déconcerté, mais pas encore atterré, c'est un contrepoids un peu lourd, ce me semble, pour être mis en balance avec un feuilleton.

— J'en conviens; mais *ce que femme veut, Dieu le veut;* et vous êtes un marquis trop bien né, trop bon catholique et surtout trop galant pour faire mentir l'un et l'autre.

— Il vous faut donc un équipage ?

— C'est madame Blaze qui a parlé.

— Eh bien, vous l'aurez. »

Et il se retira presque le sourire sur les lèvres.

. . . . . .

Quinze jours s'étaient écoulés et nous n'entendions plus parler de cette affaire. Ma femme elle-même avait cessé de m'en entretenir. Le vieux marquis et son livre sur l'Opéra m'étaient entièrement sortis de la tête comme tant d'autres meilleures choses, et je commençais à croire que mon vieil amateur n'était pas si bête qu'il en avait l'air.

Mais, un beau soir d'automne, dans un moment où la conversation maritale était tombée sur le Dey d'Alger, Ab-del-Kader et les betteraves.....

Drrrrrr.....

— Cela ressemble au bruit d'une voiture, dit ma femme.

— Si c'était l'équipage du marquis, fis-je en plaisantant.

Elle mit la tête à la fenêtre pour regarder dans la cour et l'en retira aussitôt en frappant dans ses mains :

— Mais oui, c'est bien lui ! Ce n'est donc point une plaisanterie... Est-ce drôle !!! »

Et en effet, trois minutes après, on sonnait à la porte de l'appartement, où le vieux gentilhomme entra en s'écriant :

« — Soyez satisfaits ! je viens vous payer d'avance le prix de votre

prochain feuilleton. Venez prendre livraison de votre équipage, et régularisons cette affaire.

. . . . . .

Ici finit pour moi le récit de Castil-Blaze..... Un fâcheux d'Avignon, arrivé fort mal à propos, vint en interrompre le cours que je n'eus jamais le courage ni l'occasion de faire reprendre au narrateur.

Je ne sais donc ce qu'il advint de l'équipage et du feuilleton. Mais l'arrivée de la voiture a dû mettre mes lecteurs en assez bon chemin.

Quoi qu'il en soit, ce ne sera pas le premier drame de l'époque romantique qui ait été produit sans dénouement; et il y aurait peut-être là matière à un joli vaudeville.

II

Excentricités de Castil-Blaze. — Première représentation d'*Eurianthe* à l'Opéra. — Singulières contestations qui s'élevèrent à cette occasion. — Ses traductions. — Ses ouvrages. — Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau. — Indignation de Weber.

Nous avons dit ailleurs, je crois, que Castil-Blaze était fantaisiste, et qu'en toutes occasions il se piquait de faire parade d'originalité. C'était un de ces hommes qui ne veulent jamais rien dire ni rien faire comme les autres. Il tenait ce caractère de la nature même de son génie ou de ses aptitudes, et il voulait paraître bizarre par esprit de contradiction. Il s'était vu mille fois traiter de pillard, de plagiaire et de ravaudeur, incapable de rien tirer de son propre fond; et il tenait à se montrer fantasque et original. En un mot, toute sa vie ne fut qu'un tissu d'excentricités dont nous pourrions enfler ces pages. Mais, afin de ne pas être prolixe ou monotone, nous nous bornerons à quelques citations prises au hasard parmi celles qui nous sont restées dans le souvenir.

Un jour qu'il était attendu à une répétition, c'était, je crois celle d'*Oberon* (à l'Odéon, le 24 décembre 1827), ou celle d'*Eurianthe* (à l'Opéra, le 6 avril 1831) pressé qu'il était par son rendez-vous, il traînait après lui dans la boue, le ruban qui s'était détaché de son caleçon : « Monsieur, lui dit, en le lui montrant du doigt, un passant officieux,

voyez votre pantalon. » — *C'est exprès*, lui répondit-il en poursuivant son chemin sans se déranger.

Mais puisque nous avons parlé de la représentation d'*Eurianthe*, ce serait peut-être le cas de vous rapporter ici la singulière contestation qui s'éleva entre Castil-Blaze et le directeur de l'Opéra au sujet de la première représentation de cette pièce ; ce serait surtout une belle occasion de le laisser parler lui-même dans les termes incisifs et mordants qui lui étaient propres ; mais quoiqu'assez piquante, cette contestation, citée textuellement, traînerait peut-être trop en longueur. Les journaux de musique et Pierre Larousse, dans son Dictionnaire universel, l'ont déjà relatée *in extenso*, et je dois me borner à la résumer dans ce chapitre aussi succinctement qu'il est possible ; voici le fait :

Meyerbeer avait d'abord écrit son *Robert le Diable* pour l'Opéra-Comique, où l'insuffisance des acteurs ne permit pas de le mettre en scène à Ventadour. Réduit aux formes lyriques avec récitatifs, ce livret perdait beaucoup sous le rapport de l'intérêt, de la clarté, etc. *Robert* « arrangé » de cette manière, allait être mis à l'étude au moment où l'Académie changea de directeur. En attendant que le nouvel Opéra fût prêt à se mettre en route, on répétait *Eurianthe* de Weber, que Castil-Blaze avait traduit. Sa première représentation avait été fixée au 1er avril. Meyerbeer en est averti, il quitte Berlin à la hâte, et voyant, dès son arrivée à Paris, que l'on y était en train de répéter *Eurianthe*, il se fâche tout rouge et réclame ses droits. Il veut qu'on lui cède le pas. Le directeur se mêle aux débats ; il exige à son tour et menace. Castil-Blaze qui trouve là une belle occasion de se divertir aux dépens de ses adversaires, persiste plus que jamais et il reste maître du champ de bataille.

Alors le Directeur essaie de recourir au papier timbré et somme Castil-Blaze de signer un dédit, portant obligation de payer 25,000 fr. si l'opéra de Weber n'est point représenté le 1er avril. L'intimé accepte en pouffant de rire et lui propose même de pousser le chiffre à 100,000 francs si la chose convient mieux à son contradicteur. « Vous êtes donc insolvable ! » lui dit celui-ci. — « Non, lui répond Castil-Blaze, car je suis à votre égard plus riche que Rothschild ; mais je suis avocat, Monseigneur, et je voudrais vous épargner l'exhibition d'un acte ridicule. »

— Vous êtes donc plus diable que *Robert* et que *Bertram* lui-même, s'exclama le Directeur ; mais c'est bon à savoir, et soyez certain que si vous êtes jamais de quelque chose, je me garderai bien de m'y fourrer !

— L'arrêt est dur, Monseigneur, mais je sais me résigner et je l'ac-

cepte. Je ris de tout, de tous et de moi-même; la gaieté n'est-elle pas un trésor ? Et le baron de Rothschild est-il plus riche que moi ? — »

Eurianthe ne fut représenté que le 6 avril, cinq jours après le terme fatal, et Castil-Blaze ne reçut aucune sommation relative aux 25,000 fr. ci-dessus mentionnés.

Un peu plus tard, en parlant du mérite intrinsèque d'*Eurianthe* et du succès de sa représentation qui fut au-dessous des médiocres, Castil-Blaze ajoute : « *Euriante* voulut paraître avant *Robert; Euriante* fut immolée. Fin connaisseur, le public de Paris juge la musique d'après les décors, les beaux habits d'or, les chevaux caparaçonnés, le satin, les cuirasses, et tout le luxe de la représentation. Négligez ces pompeux accessoires, et le talent du musicien s'évanouira devant un auditoire merveilleusement incapable de l'apprécier. »

Mais revenons aux travaux de Castil-Blaze. Notre intention n'est pas, dans cette courte notice, de donner à nos lecteurs une étude complète sur ses œuvres littéraires. Ce serait là un travail trop étendu qui n'aurait pour eux qu'un intérêt secondaire, et dont le mérite, si approfondi qu'il fût, ne saurait d'ailleurs être apprécié que par quelques praticiens. Toutefois, quelques-uns de ses livres ne peuvent rester entièrement inaperçus.

Son ouvrage intitulé : *De l'opéra en France*, deux volumes in-8° accompagnés de 118 exemples en musique gravée, fut le premier de ses livres publiés à Paris, et il eut deux éditions. Il fit grand bruit, dès son apparition en 1820, non-seulement parmi les musiciens, qui l'avaient tous dans leur bibliothèque, mais encore dans le monde fashionable qui tenait aussi à le posséder : il était sur tous les guéridons et dans tous les boudoirs.

Vint après son *Dictionnaire de musique moderne*, qui arriva assez à propos, vers 1821, à une époque où il n'en avait point paru encore de complets, car on ne pouvait pas donner le nom de dictionnaire au vocabulaire de *L'Encyclopédie méthodique*, ni même au recueil musical d'articles scientifiques de J.-J. Rousseau, ouvrages beaucoup plus théoriques que didactiques. Le Dictionnaire en deux volumes in-8°, de Castil-Blaze, eut donc beaucoup de succès, aussi bien que son livre sur l'opéra en France. Seulement, on ne peut s'empêcher de remarquer avec regret ou étonnement que plus de cent mots du dictionnaire écrit par le philosophe genevois, auquel il donnait l'injurieuse épithète de *musicien ignorant*, aient été reproduits textuellement dans le sien. Au mot *Expression*, auquel Jean-Jacques a cru devoir donner un grand développe-

ment, on est abasourdi de voir trois pages entières d'appréciations constituant six paragraphes intimes, recopiés mot pour mot, avec une aussi grande liberté, ou un aussi humble respect que s'ils étaient accompagnés des guillemets d'une citation. Si Castil-Blaze n'avait *écrit* que ce livre-là, assez médiocre, malgré les vingt-quatre planches de notes, tableaux ou citations très intéressants qui l'accompagnent, tout son bagage littéraire ne serait qu'une *défroque*, et nous ne prendrions pas la peine de nous occuper de lui aujourd'hui; mais nous aurons à le citer bientôt dans des ouvrages d'une grande portée artistique et littéraire où nous serons forcés de reconnaître et d'apprécier l'excellent critique musicien.

Il était, il faut bien en convenir, ainsi que nous l'avons déjà dit, fantasque et fantaisiste; il se délectait dans le paradoxe, au point d'être dur et impitoyable, dans ses paroles et dans ses écrits, envers les hommes de génie de la plus réelle valeur. Que de critiques exagérées n'a-t-il pas débitées contre Halévy, Donizetti, Meyerbeer!... ce dernier surtout était son point de mire d'éreintement: il déblatérait contre lui sans le moindre scrupule jusques dans ses *Huguenots*, et, comme il savait par cœur toute la musique de Gluck, de Mozart et de Weber, il lui citait, à propos de ses meilleures partitions, des phrases entières que le compositeur en vogue avait, très probablement sans le savoir, reproduites d'après ses devanciers. L'auteur de *Robert* était sa bête noire: il voulut, lui, en devenir le croque-mitaine et il y parvint. L'illustre maître en avait une telle peur que, toutes les fois qu'il rencontrait son antagoniste dans les rues de Paris, il en prenait le vertige et se glissait furtivement dans la première maison venue.

Et cependant... accordez donc cela! Castil-Blaze n'était pas méchant; il était même plutôt affable et doux; et il permettait qu'on lui parlât avec franchise.

Vers 1855, alors qu'il venait d'achever son grand recueil musical de pièces rares : « Ménagez donc, au moins, lui dis-je, ce bon Halévy qui m'a demandé si gracieusement un exemplaire de votre grand ouvrage pour m'en payer le prix, bien que vous y mettiez à nu toutes ses réminiscences! Une réminiscence, c'est peut-être une faute, mais ce n'est pas un crime impardonnable; ce n'est même point une chose à reprocher en musique, car deux grands génies peuvent, à la rigueur, se rencontrer, sur ce terrain glissant et ardu que l'on appelle création; tandis que vous, vous êtes non-seulement un exploiteur des meilleures idées d'autrui, mais un véritable voleur, un voleur cynique qui pillez et dérobez sciemment à tort et à travers : je puis vous le prouver pièces sur table. »

Pensez-vous qu'il lui prît envie de se formaliser devant cette juste, mais sévère apostrophe! pas le moins du monde: elle le dérida au contraire.

« Pour ce qui est d'Halévy, me répondit-il, en citant dans mon recueil quelques-uns de ses plus heureux plagiats, j'ai cru lui faire beaucoup d'honneur, car vous ne me voyez guère parler de ceux d'Ad. Adam, d'Ambroise Thomas, de Carafa et *tutti quanti* qui font partie de la petite cohorte musicienne ; aussi, voyez-vous bien qu'il me demande mon ouvrage : ne le plaignez donc pas tant. Et maintenant, poursuivit-il, en posant la plume et se frottant les mains, citez-moi donc mes propres larcins que je ne renierai pas et avec lesquels je tiens même à renouer de temps en temps connaissance. »

— Mozart—Dieu ! lui fis-je, cela ne me sera pas difficile. Je commencerai par ce pauvre Jean-Jacques à qui vous avez pillé textuellement le quart de son dictionnaire de musique. Vous avez dit, il est vrai dans le vôtre à l'article *Plagiat* que : *les marches de septième*, *de quinte et de quarte*, *les motifs obtenus par les diverses combinaisons des trois notes de l'accord parfait*, *les* PHRASES FAITES, appartiennent à tout le monde. Vous avez probablement considéré le dictionnaire de Rousseau comme *une marche de septième* ou comme une bonne collection de *phrases faites*, tombées dans le domaine public!

— Mon cher, tout le monde est d'accord sur ce point, qu'un dictionnaire n'est pas autre chose qu'une œuvre publique de compilation. Dans la recherche, le collectionnement ou l'entassement forcé que vous avez à faire, pour un tel travail, de tous les mots qui intéressent l'art dont vous reproduisez le vocabulaire, il ne faut pas s'ingénier à changer *ce qui est bon et bien dit*. C'est le *bienfait du Créateur*, et l'on ne refuse jamais un BIENFAIT qui vient d'en haut.

— Oui, je le sais, vous avez vous-même prévenu le lecteur dans votre préface qu'un dictionnaire était plutôt un travail de patience qu'une œuvre de génie ; et, en vertu de cet argument, vous avez reproduit jusqu'au servilisme toutes les meilleures pensées d'un autre ; mais c'est ici précisément que je voulais vous voir venir, et je vous y attendais. Vous convenez donc que les articles du dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau sont *bien faits* et qu'il ne faudrait pas se permettre d'y rien changer? Eh bien, pourquoi alors dites-vous, après les avoir ainsi hautement appréciés en les acceptant pour vous-même, qu'il n'est qu'*un ignorant*, qu'un *musicien aussi niais que misérable?*... On ne dévalise point ainsi un pauvre homme! »

Il ne fronça même pas le sourcil devant cette logique foudroyante.

C'était une pie bien effrontée que cette muse déprédatrice d'un habile homme qui savait s'abaisser jusqu'à dérober le bien d'autrui dès qu'il ne trouvait plus à l'emprunter !.... Quand tout le précieux butin musical de l'Italie et de l'Allemagne eut été importé en France et que cette belle mélodie exotique n'y fut plus considérée comme une marchandise de contrebande, puisque ses plus riches colporteurs étaient venus eux-mêmes s'installer à Paris, il fallut bien qu'il se créât un autre genre d'industrie. La pie alors devint abeille; elle fit ce qu'il appelait des *pastiches*, sortes d'habits d'arlequins, confectionnés à l'aide de morceaux de différentes couleurs, taillés sur pièces d'ici et de là, qu'il rajustait de son mieux pour les étaler sur de beaux mannequins. La musique de Cimarosa, Paisiello, Paër, Mozart et autres illustres morts, fut plaquée sur les comédies de Regnard et de Destouches. Il fit jouer à l'Odéon les *Folies amoureuses* et la *Fausse Agnès*, métamorphosées en opéras comiques: puis vint la *Forêt de Sénart:* il était là dans son élément de chasse tudesque ; il se réfugiait sous les touffes ombreuses pour mieux surprendre *l'ennemi;* c'était le nom qu'il donnait au public de Paris quand il n'était pas sage.

Après la *Forêt de Sénart*, des partitions tout entières changèrent de nom, de caractère et d'habit : *Fidelio*, de Beethoven, devint *Leonor; Oberon*, de Weber, devint *Huon de Bordeaux*, dont il était le librettiste, etc.

J'aime beaucoup mieux ces derniers arrangements, parce qu'au moins, dans leurs partitions, la grande règle de l'unité, ou plutôt de l'uniformité mélodique, n'est point violée d'un bout à l'autre, comme dans un *pot-pourri;* tandis que les *pastiches* ou macédoines lyriques, ne sont pas autre chose que de beaux programmes de concert greffés sur comédie.

Nous avons passé sous silence une foule de petits ouvrages de Castil-Blaze, qui eurent peu de succès parce qu'ils ne s'adressaient qu'à un très petit nombre de lecteurs ou amateurs. Tels furent : *La Chapelle-Musique des rois de France; La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni* (1832); *Mémorial du grand Opéra,* brochure de soixante-quatre pages (1847); et enfin un *Essai sur le drame lyrique et les vers rhythmiques*, ouvrage qui avait paru en 1826 et qui fut ensuite fondu avec d'autres, dans *Molière musicien*, l'un de ses meilleurs livres, dont nous aurons bientôt à nous occuper sérieusement.

Dans ses traductions ou arrangements, Castil-Blaze montrait un laisser-aller et un sans-gêne qui lui valurent maintes fois de vertes remon-

trances et de publiques apostrophes de la part des compositeurs vivants dont il tronquait sans façon, selon le besoin de ses paroles, la mélodie et jusqu'aux accompagnements de l'orchestration. Il était sourd à la critique la plus sanglante, il faut lui rendre cette justice; mais, en revanche, il faut dire aussi qu'il ménageait quelquefois trop peu ces belles partitions d'outre-Rhin et d'outre-monts qui, de la caisse de l'Odéon et des principaux théâtres de la province, faisaient pleuvoir sur lui tant d'or, pendant qu'un de ses plus célèbres producteurs, l'infortuné Weber, séchait d'indignation et de misère à Londres où il était allé se réfugier avec ses dernières notes, ses dernières plaintes et ses dernières espérances. Dans ses moments de mauvaise humeur et de juste indignation, il lançait de là à son *mutilateur*, comme il l'appelait, des lettres fulminantes, lettres dont la presse parisienne fit grand bruit alors, quoiqu'elles traitassent ou plutôt parce qu'elles traitaient de *Vandale* un habile homme qui avait trouvé des filons d'or.

CHARLES SOULLIER.

(La suite prochainement.)

NOTICE

SUR LA CONTRE-BASSE

ès le début, nous avertissons nos lecteurs qu'on ne connaît point l'inventeur de la contre-basse, quoique ce soit un instrument presque moderne, puisqu'il n'a tout au plus que deux siècles d'existence. Ce géant sonore et majestueux a dû voir le jour sans beaucoup de bruit, peut-être même l'a-t-on regardé comme un monstre, ou comme l'erreur fantastique d'un luthier.

Si la contre-basse n'est pas très ancienne, il ne faut pas s'en étonner; cet instrument est né par suite des exigences et des enrichissements successifs de l'harmonie et de la sonorité.

Les instruments primitifs étaient des lyres, des flûtes, dont s'accompagnaient les anciens peuples. Peu à peu, et les arts se perfectionnant, cet orchestre de l'âge d'or a pris de l'extension, s'est complété, lentement, par exemple.

Car, sans remonter au roi David et à ses trois mille harpistes, auxquels l'adjonction d'une centaine de contre-bassistes n'eût pas nui, certes, ce n'est guère que dans le seizième siècle que nous voyons apparaître un rudiment d'orchestre, et encore. Même du temps de Lulli, fin du dix-septième siècle, l'orchestre n'avait que peu d'instruments; aussi était-il

sourd et incolore. La contre-basse ne devint nécessaire qu'à mesure que l'orchestre se constitua et se perfectionna; alors seulement le besoin de cette basse virile se fit sentir: jusque-là, nous le répétons, cet instrument n'aurait eu aucun but; aussi n'y a-t-on pas songé.

Quelques auteurs ont émis l'opinion que le mot *contre* a été ajouté à la basse, en opposition au violon; le *mi* du violon étant représenté par un *sol* sur la contre-basse et le *sol* du violon étant représenté par un *mi* sur la contre-basse, c'est chercher bien loin une chose fort simple.

Que la contre-basse soit un enfant du violon, un enfant qui a pris de l'embonpoint, cela n'est pas douteux.

Cette vérité fait dire à l'abbé Sibire dans sa *Chélonomie* (1): « Le violon est la racine des instruments à sons filés, qui n'en sont que des dérivés, c'est-à-dire des violons plus ou moins grands, depuis la pochette du maître à danser jusqu'à la contre-basse. L'archi-luth ne dut être jadis qu'un luth plus gros et plus allongé. Si jamais il prend fantaisie à un musicien de commander, ou à un luthier de construire une archi-contre-basse, c'est-à-dire un instrument gigantesque, l'inventeur du violon ou sa cendre, si elle se ranime, aura droit d'en revendiquer la découverte » (2).

Jean Rousseau n'est pas tout à fait de l'avis de M. Sibire, car il dit que la viole (3) est le plus parfait de tous les instruments, et que si Adam, le premier homme, avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole.

Après avoir cité ces apologistes enthousiastes du violon et de la viole, nous nous écarterons un peu de l'avis de l'un et de l'autre, en donnant la *viola da gamba* comme origine du violoncelle, et par suite de la contre basse.

Cette *viola da gamba* représentait à peu près le violoncelle de nos jours; on le tenait entre ses jambes, comme son nom l'indique, et tel qu'on le voit dans le tableau des *Noces de Cana*, par Paul Véronèse, peintre qui a vécu de 1532 à 1588.

Il y avait dans la famille des violes non-seulement la *viola da gamba*, mais un *contra-basso da gamba*, appelé aussi *violone*.

(1) *La Chélonomie ou le parfait Luthier*, par l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François-d'Assise, à Paris. 1806.

(2) Ce rêve a été réalisé, en 1855, par M. Vuillaume, qui exposa une contre-basse monstre (alto basse); un clavier et un pédalier abaissent sur les cordes des doigts de fer; la main droite tient l'archet.

(3) *Traité de la Viole*, par Jean Rousseau, maître de musique et de viole. Paris, Ballard, 1687, petit in-8°.

L'un des promoteurs, sinon l'inventeur des basses de viole et des contre-basses de viole paraît être *Gasparo da Salo*, qui en construisit dès 1560 à Brescia (1).

Un plus ample renseignement se trouve dans la *Biographie des musiciens*, par M. Fétis (1865), à l'article *Todini*, page 235. Après avoir parlé de la *dichiaratione della galleria armonica* (1676), ouvrage dans lequel Todini décrit les instruments et les machines qu'il avait réunis, nous voyons à l'analyse du vingt-troisième chapitre une lacune ; on y trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire le *soprano* ou *par-dessus de viole,* le *contralto* ou *viola bastarda*, le Ténor et la basse de viole. « Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande; mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contre-basse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la partie de contre-basse était jouée par l'*archi-viole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de violè, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo.* Les contre-basses de Gaspardo da Salo et autres anciens maîtres qu'on possède, sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture. »

Quand M. Fétis dit que Todini inventa la contre-basse à quatre cordes, il ne se souvenait sans doute pas qu'il avait déjà doté de cette invention Gaspardo de Salo; de plus nous voyons dans les *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le seizième au dix-neuvième siècle de M. le chevalier Léon de Burbure* (Bruxelles 1863, in-8°), qu'en 1636, maître Daniel, luthier, construisit une contre-basse avec son étui, pour la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers.

Antérieurement à cette date, on lit dans *la Syntagma* de Praetorius (1619), (2): Dans ces derniers temps on a construit deux très grandes violes da gamba; en les employant, les autres basses en usage jusqu'ici peuvent exécuter les parties de Ténor ou d'alto.

Santo Magini (3), luthier à Brescia au dix-septième siècle, se dis-

(1) Fétis; Antoine Stradivari, *Recherches historiques, etc.* Paris, 1856, in-8°.

(2) *Prœtorius, Syntagma musicum, etc.*, tome II, p. 46, Wittenberg, 1615 à 1619, in-4°.

(3) Il ne faut pas confondre *Santo Magini* avec *Jean-Paul Magini*, aateur des fameux violons. Ce luthier travaillait à Brescia, entre 1590 et 1640.

tingua surtout par ses contre-basses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre (1).

Après l'école de Brescia, en fait de lutherie, vient celle de Crémone, fondée par André Amati vers le milieu du seizième siècle. Il existait dans le mobilier de la chapelle royale une collection de violons et de violes qui avaient été faite par André Amati, à la demande de Charles IX, amateur passionné de musique.

Après les journées des 5 et 6 octobre 1790, tous ces instruments disparurent de Versailles (2).

Nicolas Amati, fils de Jérôme et neveu d'André, est le plus célèbre des Amati ; il naquit en 1596 et mourut en 1684.

La lutherie italienne maintint sa juste célébrité à travers le dix huitième siècle, et c'est elle qui a dû faire les premiers patrons de la contrebasse, en modifiant ses *violone*.

Voici ce que nous apprend *Brossard* dans son *Dictionnaire de musique*, édition originale in-fol. de 1703, à l'article *violone* : « C'est notre basse de violon, ou pour mieux dire c'est une double basse dont le corps et le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *basse de violon* à l'ordinaire, dont les cordes sont aussi à peu près plus longues et plus grosses deux fois que celles de la basse de violon, et le son par conséquent est une octave plus bas que celui des *basses de violon* à l'ordinaire. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnements et dans les grands chœurs (3), et je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France. »

L'Italie et l'Allemagne se servaient alors, depuis longtemps déjà, de la contre-basse.

I. Matheson, dans son *Nouvel orchestre dévoilé* (4), 1713, dit à propos de la contre-basse : « Ce doit être une véritable besogne de cheval que de tenir ce monstre entre ses mains pendant trois ou quatre heures de suite. »

L'orchestre de Lulli, et antérieurement, n'avait point de contre-basse; c'étaient les violoncelles et les basses de viole qui faisaient la partie grave, et une espèce de contre-basse de viole (*violone*) montée de neuf cordes minces; les choses restèrent dans cet état jusqu'en 1730. » (Fétis, *Revue musicale*, tome I).

(1) Fétis ; *Antoine Stradivari*, p. 45.
(2) *Ibid.*
(3) L'expression du *grand chœur* signifiait *tutti*, à cette époque.
(4) *Das neu eröffnete orchestre, durch J. Mattheson*. Hamburg, 1713, 3 vol. in-12 t. I, p. 236.

Le violoncelle lui-même, d'après M. Fétis, n'aurait été introduit en France que peu de temps avant la mort de Lulli, par *Batistini*, de Florence, connu sous le nom de Jean Stuck.

Montéclair, compositeur né en 1666 à Chaumont, est désigné comme le premier musicien qui joua de la contre-basse à l'orchestre de l'Opéra (il n'y en avait qu'une alors). Durey de Noinville, dans le tome II de son *Histoire du théâtre de l'Opéra en France* (1753), nous dit : « Montéclair se fit connaître à Paris vers l'an 1700, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut le premier qui joua de la contre-basse, instrument qui n'avait point encore été admis, et qui fait un si grand effet dans les chœurs. »

Nous remarquerons que cette assertion contredit l'assertion de M. Elwart dans son *Petit traité d'instrumentation* (1862), quand il met que a contre-basse a été introduite pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1756 par Gélinek, célèbre artiste allemand. Du reste, M. Elwart se contredit lui-même à cette occasion, car dans ses *Études élémentaires* publiées en 1838, il avançait qu'un artiste de talent, Mondonville, joua le premier de la contre-basse à l'Académie royale de musique en 1710.

Ces deux dates sont à rectifier, ainsi que le nom de Mondonville, à la lace duquel il faut lire Montéclair.

En 1757, il n'y avait toujours qu'une seule contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce théâtre (cette tradition aristocratique du vendredi existe encore aujourd'hui). Gossec fit ajouter une seconde contre-basse à l'orchestre de ce théâtre ; Philidor en mit une troisième pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instruments s'est augmenté jusqu'à huit (1).

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique,* écrivait en 1767 : « De tous les orchestres de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, est celui qui fait le moins d'effet. »

Parmi les nombreuses raisons qu'il donne pour justifier son dire, il y a celle-ci : « Pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur. »

Dans l'origine et jusque il y a cinquante ou soixante ans, l'accord de la contre-basse était une si grande affaire, qu'avant la représentation le luthier venait remplir cette besogne; les chevilles étaient alors montées

(1) *Musique mise à la portée de tout le monde*, par Fétis.

à cliquet, tandis qu'en Allemagne on avait depuis longtemps déjà la vis sans fin, appliquée à la contre-basse à Berlin en 1778 par Bachmann.

Nous nous rappelons même avoir vu en Alsace les contre-basses avec de simples chevilles.

Un avocat au parlement, M. Domenjoud, avait proposé l'application de vis de rappel, posées parallèlement au manche et adaptées à son extrémité. Cette idée, qu'on trouve développée dans une plaquette intitulée : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique*, etc., Paris, 1757, put bien aider Bachmann dans son invention. Dans le système de M. Domenjoud, l'action de la vis était directe; tandis que Bachmann y a joint l'intermédiaire de la *vis sans fin*, dont il n'était d'ailleurs pas l'inventeur.

D'après le *Dictionnaire encyclopédique des sciences musicales*, *de G. Schilling*, Bachmann ne produisit son invention qu'en 1792 et non en 1778, comme on l'affirme généralement.

Nous ignorons si le perfectionnement de M. Domenjoud, revêtu d'un rapport favorable de l'Académie des sciences le 1er décembre 1756, a fait fortune; la question pratique n'avait pourtant pas été négligée, car sa brochure est complétée par l'avis suivant : « Ceux qui voudront profiter de la commodité de cette invention, pourront s'adresser au sieur Gaviniès, maître luthier à Paris, rue Saint-Thomas du-Laure. Il mettra des manches entiers ou fera l'amputation des vieux au-delà du sillet du côté des chevilles, sans toucher au reste de l'instrument, et y entera très proprement les nouveaux, tant aux violons qu'aux violoncelles, basses, contre-basses, violes, etc.; il mettra aussi des vis aux clavecins, si on s'y détermine. »

Albrechtsberger, dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1790 à Leipzig, dit que le *violone* ou contre-basse a généralement cinq cordes : *fa, la, ré, fa dièse, la*, en partant du grave ; il ajoute : « Il y a encore une autre espèce de violone qui n'a que quatre cordes : *sol*, *la*, *ré*, *sol* ou *fa*, *la*, *ré*, *sol*, mais cet instrument ne s'emploie guère. » La contre-basse avait alors sur sa touche un sillet pour chaque demi-ton, à l'instar de la guitare.

N'est-il pas remarquable de voir les premières contre-basses apportées d'Italie et d'Allemagne, montées toutes à quatre cordes, accordées par quartes. Cette observation, faite en 1829 par Gélinek, artiste de la chapelle du roi, prouve une fois de plus combien les innovations ont de la peine à déraciner la vieille routine, puisqu'on a abandonné la contre-basse à quatre cordes pour la mettre à trois, et enfin revenir, presque de nos jours, aux quatre cordes.

M. Gélinek continue ainsi (1) : « Si l'on ne pratique pas cet instrument comme dans son origine, il est naturel de penser que les violoncellistes, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contre-basse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalle de la basse, tels qu'ils l'avaient appris, et supprimèrent la quatrième corde qui ne peut descendre à l'*ut*. D'ailleurs, la musique française, à cette époque, n'étant pas aussi compliquée qu'elle est maintenant, il était très facile de l'exécuter avec la contre-basse à trois cordes, accordée par quintes, ce qui est très fatiguant, et souvent impossible de faire aujourd'hui. »

Il y avait alors des musiciens qui accordaient par quartes leur contre-basse à trois cordes, c'est-à-dire, en partant de la note grave : *la*, *ré*, *sol*. Gélinek propose d'ajouter un *ut* à l'aigu. De plus, l'archet étant très court alors (1829), il est d'avis de l'allonger, en changeant la manière de le tenir, et s'appuie de l'exemple de Dragonetti qui, à ce qu'il paraît, fut l'inventeur de cette nouvelle manière de tenir l'archet.

Tout le monde connaît les tours de force de Dragonetti, jouant avec Viotti des duos de violon, où il remplissait alternativement la première et la seconde partie sur sa contre-basse. Le contre-bassiste allemand Kæmpfer en faisait autant ; de plus, quand il allait en voyage, il démontait son goliath, moyennant vingt-six vis, et le remettait en état dans un clin d'œil (2).

Quant aux tours de force sur la contre-basse, notre contemporain Bottesini peut rivaliser avec ses prédécesseurs.

Voici une date que nous fournit M. Fétis dans sa *Revue musicale*, juin 1827 : « M. Cherubini vient d'établir une classe de contre-basse à l'école royale de musique (3). »

On attribue également à Cherubini l'introduction de la contre-basse à quatre cordes à l'orchestre de la société des concerts, après s'être aperçu que le trait de ces instruments dans la symphonie de *ut mineur* de Beethoven lui avait produit un meilleur effet en Allemagne sur des contre-basses à quatre cordes.

M. Gouffé a notablement contribué à propager cet utile emploi des

(1) Note sur la contre-basse, par Gélinek, *Revue musicale*, de Fétis, t. V, p. 169.

(2) *Nelker von Gontershausen, die musikalische Tonwerkzeuge, etc.*, Francfort, 1855.

(3) On trouve au Conservatoire, dans un registre autographe de Chérubini : « Chenié, professeur de contre-basse, lequel est entré en fonctions au 1er juillet 1827, ayant été nommé le 23 mai, même année. — Les premiers élèves inscrits sont : Durier, Croizier, Dubarle, Bagna, Hémet, Mouillard, Guillion. »

quatre cordes. Voici, à ce propos, la note que nous trouvons, dans la *Gazette musicale de Leipzig*, septembre 1839 : « En France, on continue généralement à accorder la contre-basse par quintes, quoique bien des artistes reconnussent l'avantage d'accorder par quartes, et attribuent à cela la supériorité des contre-bassistes allemands sur les français. Cherubini et Habeneck se sont prononcés complétement en faveur de l'accord usité en Allemagne, et dernièrement un certain M. Gouffé a publié là-dessus une brochure intitulée *Traité sur la contre-basse à quatre cordes*, d'après lequel on doit réformer la classe de contre-basse au Conservatoire à Paris. »

Rossini les réclamait aussi quand on monta son *Siége de Corinthe*. Se douterait-on que ce gros instrument se trouve être un type de gaieté dans un proverbe allemand : *Er glaubt der Himmel hœngtvoll Bassgeigen, il s'imagine* (en parlant d'un homme heureux), *que le ciel est garni de contre-basses*. Cette figure doit avoir pour origine ce joyeux temps fort marqué dans la valse par la contre-basse.

La supériorité de la contre-basse à quatre cordes sur celle à trois ne se discute plus de nos jours ; sans parler des trois notes qu'on gagne dans la grave, le doigté est infiniment meilleur et se prête à des passages plus difficiles. Bottesini n'est pas de cet avis (voyez l'introduction de la *Grande méthode de contre-basse* qu'il vient de publier). Bottesini, préconisant la contre-basse à trois cordes, peut avoir raison au point de vue du virtuose, mais les ressources immenses de la quatrième corde à l'orchestre, nous le répétons, ne se discutent plus.

L'accord de la contre-basse a subi bien des variations, en tenant compte, bien entendu, du nombre différent de ses cordes. La contre-basse à trois cordes est presque toujours indiqué *sol*, *ré*, *la* (1) ; pourtant nous voyons dans le traité de Frœhlich (2), *la*, *ré*, *sol*. Dans ce même traité il y a : *fa*, *la*, *ré*, *fa dièse*, *la*, pour la contre-basse à cinq cordes (disparue de nos jours) ; nous y remarquons également *sol*, *do*, *fa*, *la*, puis enfin *mi*, *la*, *re*, *sol*, qui est le plus répandu pour les contre-basses à quatre cordes. En Angleterre, on se sert de la contre-basse à trois cordes.

Dans sa *Revue musicale* de 1827, M. Fétis cite l'accord suivant pour les contre-basses allemandes à quatre cordes : *la*, *ré sol*, *do* ; il est assez bizarre que Frœhlich ne l'ait point donné dans son traité.

(1) Nous partons toujours de la note grave, dans ces indications d'accords, en la désignant par une majuscule.

(2) *Vollstaendige theoretisch-pracktische Musik Schull für alle beim Orchester braeuchliche wichtgiere Instrumente*, Bonn, Simœk. — 1810-1811,

On accorde quelquefois la corde grave *mi* en *mi bémol* ou *ré* ; Berlioz, dans son traité d'orchestration, parle même de l'*ut* grave, mais à cette profondeur il faut convenir que le son est peu distinct. Dans le Manuel de musique (édition Roret), publié par Choron et Ad. de Lafage (1836), les auteurs observent que l'accord de la contre-basse est *la, ré, sol;* puis ils mettent dans une note que cette manière de monter la contre-basse n'est usitée ni en France ni en Allemagne, et qu'elle a l'inconvénient de priver l'instrument de trois notes fort essentielles dans le grave, savoir : *sol*, *sol dièse*. Hors d'Italie on monte les contre-basses par quintes, à partir du *sol* d'en bas. La manière italienne n'a d'autre avantage que de faciliter l'exécution des traits difficiles. »

Plus loin nous lisons dans le même manuel : « Je n'ai parlé que de la contre-basse à trois cordes, parce qu'elle est aujourd'hui la seule en usage; elle est accordée *sol*, *ré*, *la*. »

En 1839, un professeur de physique du collége au séminaire de Corbigny inventa une contre-basse qui se jouait de la façon suivante : la main droite tenait l'archet, tandis que la gauche s'évertuait sur un clavier correspondant avec les cordes : il paraît que cette idée n'a pas fait fortune. M. Vuillaume connaissait-il cette invention ?

Ce n'est pas la grâce ou le charme qu'il faut demander à la contre-basse, mais bien l'énergie, la majesté : dans un crescendo, aucun instrument ne peut la remplacer.

Comme instrument solo, la contre-basse paraît rarement ; le virtuose est une exception.

L'accord de cet instrument se fait généralement par les sons harmoniques, plus distincts à l'oreille.

Nous terminerons ce petit aperçu historique sur la contre-basse, par la petite phrase apologétique, empruntée à l'ouvrage de Castil-Blaze, *De l'Opéra en France :* « La contre-basse est le fondement des orchestres ; rien ne saurait la suppléer : soit qu'elle conserve sa marche grave et sévère, soit qu'entraînée par la violence des passions, elle se joigne aux autres instruments pour les exprimer, la richesse de ses sons, un rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques, signalent partout sa présence. »

J.-B. WEKERLIN.

L'OREILLE

I

'ATTRIBUE à la mémoire, » dit B. Franklin, « la faculté de comparer le ton actuel à celui qui vient de cesser. Mais s'il y avait dans l'oreille quelque chose d'analogue à ce que nous remarquons dans l'œil, *ce qui n'a rien d'impossible*, cette faculté n'appartiendrait pas à la mémoire (1). »

En effet, la mémoire n'est pour rien dans ce phénomène de comparaison. Le pressentiment qu'en avait l'illustre savant Américain, à une époque où la pensée qu'il exprime n'était pas sans hardiesse, s'est vérifié expérimentalement depuis.

De même que l'œil est disposé pour recevoir séparément, outre les sept couleurs du prisme, l'infinité des nuances intermédiaires; l'oreille, par une organisation tout aussi compliquée et d'une délicatesse égale, reçoit séparément toutes les nuances des sons.

Un rapide examen est à peine nécessaire pour rendre en quelque sorte tangible cette vérité aujourd'hui démontrée.

L'oreille se divise en trois parties : l'*oreille externe*, la *caisse du tympan* et le *labyrinthe*.

Le *conduit auditif* constitue, avec le pavillon extérieur que nous ne nous attarderons pas à décrire, toute l'oreille externe. C'est un tube

(1) Lettre à lord Kames, *sur l'Harmonie et la Mélodie des Airs écossais*.—Londres, 2 juin 1765.

étroit, un peu tortueux, que clôt intérieurement une mince membrane, tendue un peu lâchement, à laquelle il apporte l'air agité du dehors. Cette membrane, le *tympan*, sépare l'oreille externe de la *caisse*.

La caisse du tympan est une cavité profonde d'un peu plus d'un centimètre, large de deux, tapissée intérieurement d'une membrane transparente comme celle qui ferme l'entrée du conduit auditif, dont elle paraît être la continuation. Cette cavité est percée au fond de deux petits trous superposés, fermés également de minces membranes vibrantes et appelés, d'après la forme qu'ils affectent, la *fenêtre ronde* et la *fenêtre ovale*.

Près de la membrane du tympan prend naissance un canal cylindrique, la *trompe d'Eustache*, qui se termine par une ouverture assez grande au fond de la cavité buccale, près de la luette, et dont la mission est d'amener l'air extérieur à la caisse du tympan, de sorte que, des deux côtés de la membrane, l'air se trouve soumis à la même pression atmosphérique.

La fenêtre ovale, percée au-dessus de la ronde dans la paroi osseuse opposée au tympan, correspond avec celui-ci par la chaîne des *osselets*, dont les noms sont empruntés à leurs figures. Ce sont : le *marteau*, l'*enclume*, l'*étrier* et le *lenticulaire*.

Le marteau pourrait être représenté comme une sorte de petit compas, dont l'une des pointes est attachée au milieu du tympan, tandis que l'autre est fixée dans le bord osseux de la caisse. L'enclume ressemble assez bien à une petite enclume, mais mieux encore à une molaire; elle supporte la tête du marteau, sa racine la plus courte est fixée à l'os opposé au tympan et la plus longue se relie à l'étrier, celui des trois osselets qui justifie le mieux son nom. Les deux branches de l'étrier reposent sur une base elliptique relativement large qui masque presque entièrement l'orifice membraneux de la fenêtre ovale, tandis que sa partie supérieure et pointue s'articule avec la racine creuse de l'enclume. Enfin le lenticulaire se rattache par un petit ligament à la partie supérieure de l'étrier, concourant à son articulation avec la racine de l'osselet précédent.

Ces osselets, articulés ensemble, sont attachés au tympan par une corde très déliée qui, sous l'influence des vibrations communiquées à cette membrane par le conduit auditif, les bande et les relâche alternativement, leur faisant ainsi transmettre ces vibrations de l'air extérieur, à l'oreille interne ou *labyrinthe*, par la fenêtre ovale que heurte la base de l'étrier.

L'oreille interne s'ouvre, immédiatement derrière la fenêtre ovale, par une cavité appelée *vestibule*. Le vestibule est surmonté de trois anneaux tubulaires incomplets qui s'entrecroisent et se correspondent par une ouverture intérieure, formant ainsi un canal continu, dont l'extrémité se perd dans le *limaçon*. Cette troisième et dernière partie de l'oreille interne a la forme exacte d'une coquille de limaçon, d'où son nom. Le conduit qui y pénètre devient progressivement plus étroit à mesure que la spirale se dessine. Au centre du limaçon se trouve une sorte de noyau creusé pour livrer passage aux filets du nerf auditif. Il sort de ce noyau une lame osseuse fort mince, qui tourne en spirale avec le conduit qu'elle divise en deux : la première de ces divisions forme avec les trois anneaux tubulaires, dont elle est la prolongation directe, un canal ininterrompu s'abouchant à la fenêtre ovale, tandis que la seconde correspond avec la fenêtre ronde. Enfin, un petit trou (l'*hélicotrème*), traverse cette lame, permettant à l'excès d'eau qui pourrait se trouver dans l'une des parties divisées de se déverser dans l'autre.

Tout le labyrinthe osseux est doublé intérieurement d'une membrane concentrique remplie d'eau, rattachée au mur osseux, dont elle reproduit la forme générale par des nerfs et des vaisseaux sanguins; et l'espace qui l'en sépare est rempli d'eau également.

A l'entrée du limaçon et du tube concentrique, chaque anneau présente un petit renflement intérieur avec une ouverture pour le passage de certaines terminaisons du nerf acoustique, lesquelles y rencontrent une microscopique forêt de poils rudes et élastiques, qui sont les *fibres de Schultze*. Dans leur partie supérieure, ces mêmes anneaux contiennent des petits sacs membraneux plus épais, remplis de petits cristaux inégaux appelés *otolithes*, que d'autres filets du nerf acoustique visitent également.

La membrane intérieur du limaçon se dédouble en partie, et l'intervalle est rempli par des fibrilles nerveuses tendues en travers comme des cordes de violon : ce sont les *fibres de Corti*. Ces fibres sont au nombre de *trois mille;* elles prennent naissance au milieu de la membrane inférieure, au point précis où cette membrane est le plus facilement impressionnable par les ondulations de l'eau du labyrinthe, ou *vitrée auditive*.

Le phénomène de l'audition s'explique à présent de lui-même :

Les vibrations de l'air extérieur, communiquées au tympan, sont transmises par la chaîne des osselets à la fenêtre ovale, dont la mem-

brane, agitée à son tour, les repasse à l'eau du labyrinthe. Elles suivent ainsi le canal continu, traversent l'hélicotrème et se propagent jusqu'à la fenêtre ronde. Le fluide du labyrinthe est donc, de cette manière, et dans toute son étendue, mis en vibrations correspondantes à celles de l'air extérieur.

Quand ces vibrations sont faibles et courtes, les *fibres de Schultze* suffisent à les recueillir — c'est-à dire celles de ces fibres qui sont accordées pour les recevoir — et à les transmettre aux filets nerveux qui errent parmi elles; fortes et étendues, ce sont les *otolithes* qui les reçoivent et s'en débarrassent en faveur des petits nerfs auxquels ils donnent l'hospitalité. Le nerf acoustique, dont l'autre extrémité se perd dans la substance médullaire, les reçoit à son tour de ceux de ses filets qui en ont été impressionnés et les transmet au cerveau.

Si les vibrations extérieures sont régulières et rapides, en d'autres termes si elles produisent une note musicale, la membrane où sont attachées les trois mille cordes du réseau de Corti répond directement aux vibrations de l'eau qui la baigne et les communique à celles de ces cordes — filets spéciaux du nerf acoustique — qui sont accordées de sorte à vibrer à l'unisson.

L'oreille se comporte exactement comme le piano dans lequel, pour une expérience bien connue, on chante une note sur une voyelle donnée. Toute vibration simple y trouve sa corde sympathisante qui vibre aussitot; et quand cette vibration a cessé, une note résonne encore qui est l'exacte reproduction de la première. Chaque fibre nous donne sa propre sensation, quoique chacune soit excitée en même temps par un simple mouvement vibratoire. (1)

Les trois mille cordes du réseau de Corti, partagées entre les sept octaves du piano, mettent en conséquence environ 400 cordes au service de chaque octave. D'où il suit que l'intervalle d'une fibre à l'autre est d'un peu plus d'un 66e de ton, et que chacune des touches, blanches et noires, du clavier met en vibration plus de 33 de ces fibres microscopiques. C'est bien suffisant — du moins nos sens ne peuvent pas nous représenter de système plus complet — pour saisir et analyser toutes les nuances du mélange harmonique le plus compliqué.

« Dans l'oreille humaine, dit Müller, et à l'insu de l'homme, ce luth de trois mille cordes a de tout temps existé, recueillant la musique du

(1) J. Müller. — *Archives d'anatomie.*

monde extérieur et la traduisant pour le cerveau. Chaque vibration musicale qui tombe sur l'organe choisit parmi ses fibres tendues, la seule qui soit accordée à sa propre mesure, et entraîne cette fibre dans une même et unisonnante vibration. Ainsi, quelque compliqué et embrouillé que puisse être le mouvement de l'air extérieur, ces cordes microscopiques les analysent et nous en révèlent les moindres particules constitutives. »

II

L'organisation de l'oreille est une véritable merveille de délicatesse et de précision. Mais il s'ensuit malheureusement que le sens de l'ouïe, dépendant comme il est de la perfection d'un organe aussi compliqué et aussi fragile, peut être altéré par des causes diverses et nombreuses, souvent légères, et même entièrement détruit, si les parties essentielles de l'organe sont trop sérieusement lésées. C'est ainsi que des malheureux naissent irrémédiablement sourds, l'organisation de leurs oreilles étant à ce point défectueuse qu'ils sont absolument impropres à percevoir aucun son, et incapables d'acquérir la faculté de parler, c'est-à-dire d'imiter le langage vocal qu'ils ne peuvent entendre. Cette double infirmité n'empêche pas aujourd'hui ceux qui en sont frappés d'acquérir une culture intellectuelle supérieure, grâces aux méthodes d'instruction découvertes ou perfectionnées par l'abbé de l'Épée, l'abbé Sicard, et la foule innombrable de leurs adeptes et de leurs successeurs, dans une voie de dévouement et d'abnégation qui commande l'admiration et la reconnaissance de l'humanité ; mais ce n'est point, naturellement, par les moyens ordinaires.

Mais quelles sont les parties essentielles à la perception des sons? Quoique les fonctions de l'organe de l'ouïe soient clairement déterminées quant au principe général d'action et quant au but particulier de chacune des parties qui le composent, on ne saurait dire quelles sont celles de ces parties, le nerf auditif excepté, qui sont absolument indispensables au mécanisme de l'audition.

Beaucoup de personnes ont une ouverture naturelle dans la membrane du tympan ; chez d'autres cette même ouverture est accidentelle — ou réputée telle, car à en croire certains anatomistes, cette perforation du tympan serait plutôt la règle que l'exception. Quoi qu'il en soit, l'asser-

tion que cette perforation du tympan influe sur la perfection de l'ouïe ne repose sur aucune preuve sérieuse. J'ajoute qu'elle constitue une opération fréquemment usitée, et avec succès, dans certains cas de surdité.

J'ai dit qu'il n'est pas prouvé qu'un trou dans la membrane du tympan influe sur la perfection de l'ouïe. En effet, il n'est pas rare de rencontrer des personnes dont l'organe fonctionne admirablement et qui se font un jeu d expulser par les oreilles — perforées par conséquent — la fumée de leur cigare ou de leur cigarette : La fumée inspirée jusqu'au fond de la cavité buccale s'engage dans la trompe d'Eustache, qui la conduit dans la caisse du tympan, d'où elle s'échappe par le trou de la membrane sans difficulté. C'est d'ailleurs une fumigation recommandée, comme moyen empirique il est vrai, dans tous les traités de thérapeutique — notamment en cas de *paracousie*, ou tintement d'oreilles.

Cette faculté d'expulser la fumée du tabac, ou tout autre, par les oreilles est le partage d'un plus grand nombre de gens qu'on ne l'imagine. Il en est à peu près ainsi de toutes les facultés dont s'enorgueillit le petit nombre. Je me rappelle encore avec quelle admiration, naïf écolier, je fus pour la première fois témoin de ce phénomène exorbitant ! Qui ne se souvient de ses premières cigarettes fumées en contrebande dans des coins inimaginables, avec la volupté, malgré les nausées qu'on éprouve à dévorer en cachette le fruit défendu !

Il y avait un gros garçon, le boute-en-train de notre petit groupe, qui mettait toute sa gloire à en faire une consommation insensée, et croyait y ajouter encore en faisant prendre à la fumée inspirée toutes les voies de retour les plus insolites. Ce fut ainsi qu'il découvrit qu'il pouvait rendre cette fumée par les oreilles. Cette découverte le grandit de cent coudées à nos yeux, et l'orgueil qu'il en ressentit ne saurait se peindre. Il prenait avec nous des airs de protection insupportables, sa suffisance frisait l'insulte : cela ne pouvait durer. Cela ne dura pas plus de quelques jours, en effet. Bref à force d'exercices et d'efforts très pénibles sans doute, trois ou quatre gamins, aujourd'hui gens sérieux, bien posés et fumant avec une dignité sévère mais oublieuse du passé, étaient arrivés à cette découverte glorieuse qu'ils étaient aussi habiles ou aussi heureusement doués que notre orgueilleux camarade — et certes, quand ils faisaient la *sourde oreille*, c'est qu'ils le voulaient bien.

Il en est de même, croyons-nous, de l'influence prétendue du volume

et de la forme du pavillon extérieur de l'oreille; sans vouloir affirmer que l'amputation de cet ornement cartilagineux ne saurait être préjudiciable à la perception parfaite des sons, il faut pourtant reconnaître qu'à prendre trop au pied de la lettre les assertions de quelques écrivains, un âne entendrait plus clairement que le plus intelligent et le mieux doué des hommes. Nous ne nous habituerions pas sans humiliation à une pareille idée.

Ajoutons que des cas se sont présentés où la chaîne des osselets s'est trouvée désunie (par suite d'abcès ou autrement) sans que la faculté d'entendre en ait été gravement altérée. C'est qu'alors les vibrations de l'air extérieur, en agissant directement sur la membrane de la fenêtre ovale, produisaient les ondulations requises dans le fluide dont est rempli le labyrinthe.

C'est d'ailleurs un fait d'observation banale que cette action directe des vibrations extérieures, qu'elles passent par le conduit auditif ou par la trompe d'Eustache. En les dirigeant par cette dernière voie, on peut même les faire percevoir à un sourd dont l'infirmité ne provient pas de la paralysie du nerf acoustique. Il suffit de placer le bout d'une tringle sur le bord d'un vaisseau de fer ou de cuivre, d'un vulgaire chaudron, par exemple, et de faire prendre au patient l'autre bout entre les dents. Par ce moyen le sourd peut entendre ce que dit une personne qui parle en dirigeant le son de sa voix vers le fond de ce résonnateur rudimentaire.

Tout le monde sait qu'en prenant avec les dents une baguette dont l'autre extrémité repose sur une table, on entendra, les oreilles hermétiquement bouchées, le bruit d'une pointe d'épingle frottée légèrement sur la table, à un point aussi éloigné qu'on le voudra de celui où la la baguette repose. Il y a dans cette expérience un problème de propagation des sons par les solides qu'il ne faut pas oublier; mais, par les solides ou autrement, le fait est que le son est ici propagé jusqu'à l'oreille, sans l'intervention de la membrane du tympan tout au moins.

Il est probable qu'une lésion des membranes des *fenêtres*, surtout de celle de la fenêtre ovale, serait fatale à la faculté de l'ouïe; mais dans quelle mesure ? on l'ignore.

L'impressionnabilité de l'oreille aux sons aigus ou graves diffère souvent d'une manière très sensible suivant les individus. Wollaston a pu-

blié sur ce sujet, dans les *Transactions philosophiques,* des observations intéressantes et variées (1). L'attention du savant physicien anglais fut provoquée par la rencontre d'une personne complètement insensible au son d'un petit tuyau d'orgue qui, en raison de son acuité, se trouvait fort en deçà des limites de sa faculté d'entendre. Il ne tarda pas à reconnaître que ce phénomène d'insensibilité aux sons aigus était plus répandu que le défaut d'observation le laissait supposer. Il cite des personnes qui n'entendaient pas la stridulation des grillons, et d'autres pour lesquelles le pépiement des oiseaux n'existait pas dans l'échelle de sons perceptibles à l'oreille humaine.

Ces observations conduisirent Wollaston à étudier les différents procédés d'atténuation du sens de l'ouïe. Il se prit lui-même pour sujet d'expérience et découvrit — ce que tout le monde peut faire comme lui — qu'en se bouchant le nez et en fermant la bouche, tout en dilatant la poitrine, la membrane du tympan, soumise à une tension extrême par la pression externe sans contre-poids, produit l'insensibilité de l'oreille aux tons graves.

Ce fait vient à l'appui de l'opinion que le tympan, au moyen de son appareil d'os et de muscles, se reliant avec la membrane interne qui couvre le labyrinthe, est susceptible de tension et de relâchement, de manière à prendre toutes les dispositions convenables pour recevoir et transmettre les ondulations de l'air qui viennent le frapper diversement. Mais il ne faudrait pas s'empresser de rien conclure de cette expérience, si ce n'est que Wollaston n'ayant pas, apparemment, le tympan perforé, pouvait user d'un procédé d'atténuation des sens de l'ouïe refusé à ceux qui l'ont.

Sans nier que la faculté de percevoir les sons graves ou aigus puisse dépendre, dans une certaine mesure, de l'état de la membrane du tympan, quand cette membrane est intacte et ferme hermétiquement le conduit auditif, nous devons confesser que, dans le cas contraire, nous ignorons absolument à quoi tient l'un ou l'autre phénomène.

ADOLPHE BITARD.

(La suite prochainement.)

(1) *On Sounds inaudib'e by certain ears* (Abstracts of Papers in Philosophical transactions from 1800 to 1830, vol, II., p. 133, etc.),

TRIO BURLESQUE DE CAMBERT

Nous avons trouvé dans une vieille comédie, tombée dans l'oubli depuis longtemps, une page de musique qui nous semble bonne à conserver tant à cause du renom du maître qui l'a écrite, que comme spécimen, et des plus anciens, de ce que nous appelons aujourd'hui la musique bouffe ou l'opérette.

Cela se trouve intercalé dans le *Jaloux invisible*, comédie en trois actes du sieur Brécourt (acteur de la troupe de Molière), représentée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le 20 août 1666. Le compositeur, Cambert, est le même qui devint célèbre quelques années plus tard par la création de l'opéra français (*La Pastorale*, *Pomone*, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, *Ariane*). On sait qu'évincé par Lully, de par l'autorité de Louis XIV, Cambert émigra en Angleterre où il fut intendant de la musique de Charles II. C'est même à Londres qu'il fit représenter en français le dernier des opéras cités ci-dessus, qui avait été répété à Paris du vivant de Mazarin.

Quant au trio lui-même, voici comment il est amené dans la pièce :

Carisel est le mari jaloux, espèce de Sganarelle d'une crédulité invraisemblable. Les amants et leur complice Marin (un Scapin) tirent parti de sa faiblesse pour lui jouer toutes sortes de tours. On lui fait croire qu'en mettant certain bonnet sur la tête il peut se rendre invisible à autrui, et comme le bonnet ne l'empêche pas de recevoir force coups de bâton appliqués sur son dos parfaitement visible, il s'en plaint à celui qui lui a donné le bonnet magique. C'est alors que Marin, l'insolent valet qu

se joue de lui, fait apparaître, par un prétendu sortilége, les musiciens qui chantent le *Triot*. Voici d'ailleurs la scène tout entière.

Les paroles italiennes dont Cambert s'est servi sont de la même famille que celles dont se servira plus tard notre monsieur Choufleury ; mais il ne faut pas oublier qu'on est ici en pleine farce et qu'on se moque d'un benêt. C'est de l'opérette deux cents ans avant Offenbach. Inutile d'ajouter qu'aucun des biographes de Cambert ne fait mention de ce morceau, resté caché dans les plis d'un bouquin devenu rare.

CARISEL, *seul.*

Quoy ! morbleu, sans me voir, on me bat, on m'assomme !
C'est le Diable ! à tastons m'avoir si bien battu !
Et qu'auroient-ils donc fait, les chiens, s'ils m'eussent veu.
Ah bonnet ! ah bonnet ! contre qui je déteste,
(*le foulant aux pieds.*)
Que puisses-tu crever quelque jour de la peste,
Et que le malheureux de qui je t'ai receu....
Mais le voicy, le traistre.

SCÈNE IV.

MARIN, CARISEL.

CARISEL *continuë*,

Ah Sire ! Malotru,
Suborneur effronté, fourbe, archifourbissime,
Puissiez-vous quelque jour dans un affreux abisme,
Rencontrer tous les maux qu'en mon juste courroux
Je pourrais aujourd'hui souhaitter contre vous.
Puissiez-vous devenir un rat, et qu'avec joye
D'un chat bien affamé vous deveniez la proye,
Puissiez-vous devenir hybou pour les oyseaux
Et brebis pour les loups, pendu pour les corbeaux,
Serpent pour la Cygogne, Ancre pour un vieux cable,
Mouche pour l'Araignée, et Sergent pour le diable,
Que le diable luy-mesme avec inimitié
Par lien conjugale (*sic*) vous prenne pour moitié,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui vous ressemble.

MARIN.

Que Diable avez-vous donc à japper contre moy ?

CARISEL.

Rien, que deux mille coups sur vostre bonne foy.

MARIN.

Comment donc?

CARISEL

Ce bonnet qui rendoit invisible,
Morbleu, m'a-t-il rendu l'omoplate insensible?
Et sur sa bonne foy me fiant trop à vous,
Ne viens-je pas d'avoir cinquante mille coups?

MARIN.

Diablezot.

CARISEL.

Diablezot! la chose est trop certaine,
Quatre hommes tour à tour y reprenoient haleine;
Chacun d'eux à loisir avec un grand sang-froid
M'assennoit lentement un coup qui portoit droit,
Mais si juste et si fort, avec tant de pratique,
Qu'à les voir on eut dit qu'ils battoient en musique.
Moy les voyant d'abord dedans ce dessein-là,
Je me suis affublé du bonnet que voilà:
Et me fiant à vous et sur cette coëffure,
J'ay mis de bonne foy mon dos à l'aventure.

MARIN.

Hé quoy l'on vous a veu?

CARISEL.

J'ai crû que non d'abord,
Mais me sentant frapper et si juste, et si fort,
Je me suis bien douté qu'il estoit impossible
Qu'aux yeux de ces Frappeurs je devinsse invisible.

MARIN (*bas*).

Peste! quelque brutal nous aura tout gasté!
Le bonnet, l'aviez-vous tourné du bon costé?

CARISEL.

Comment! du bon costé? je l'ai mis sur ma teste.

MARIN.

Comment?

CARISEL *remettant le bonnet.*

Comme cela

MARIN.

Fy, morbleu, pauvre beste!
Je ne m'estonne plus si l'on vous a battu,

Ce costé de bonnet n'eust jamais de vertu!
Vous l'avez justement mis s'en devant derrière;
Cependant il n'a plus sa qualité première,
Et vous l'avez soüillé par vos emportemens;
Mais nous aurons recours à nos enchantemens,
Par la grande vertu de quelques Vers en prose....

CARISEL.

Et comment? les costés y font donc quelque chose?

MARIN.

Vous moquez-vous? C'est tout.

CARISEL.

Je ne le savois pas.

MARIN.

Je m'en vais invoquer des Ombres de là-bas,
Retirez-vous.

CARISEL.

O mal! Cruelle jalousie!
Jusques à quand veux-tu troubler ma fantaisie?

Après que Marin a fait toutes les postures et grimaces magiques, un Pupitre paroist porté par trois figures grotesques, qui préludent par Bondi Cariselli, *et après que* le Triot *a dit une fois* Bondi Cariselli....

MARIN.

Ils vous disent bonjour, répondez donc.

CARISEL.

A moy?

MARIN.

Ouy.

CARISEL.

Bonjour donc, Messieurs.

MARIN.

Vous avez quelque effroy.

CARISEL.

Point.

(*On chante le* Triot.)

CARISEL *continüe.*

Que dit-on de moy?

MARIN.

Qu'ils ont à ma priere
Remply vostre bonnet de sa vertu premiere.

CARISEL.

Tant mieux.

MARIN.

Et qu'il aura toute sa faculté
Pourveu que vous l'ayez toujours de ce costé,
Vous pouvez le reprendre avec pleine assurance,
Puisqu'il est revestu de toute sa puissance.
Adieu (*bas*). Quant au bonnet, je m'en vais hazarder
Par sa servante mesme à l'en persuader.

CARISEL *seul.*

Enfin donc te voilà, bonnet en qui j'espere,
Cher bonnet à mes vœux tantost si peu prospere,
Repare le défaut d'invisibilité,
Et dans l'occasion mets toy du bon costé!
Etc., etc....

Cette scène est d'un assez bon mouvement; d'ailleurs il y a de la gaîté dans ce *Jaloux invisible*, et M. Ballande en pourrait faire son profit.

Quant au *Triot* de Cambert, nous l'avons fait transcrire en notation moderne, et la *Chronique musicale* le donnera dans sa livraison du 15 juillet.

O. LE TRIOUX.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La *Notice sur la contrebasse*, qu'on lit dans ce numéro, est extraite d'une brochure des plus intéressantes publiée par M. Wekerlin, à la librairie Baur, 11, rue des Saints-Pères.

Cette brochure a pour titre : OPUSCULES SUR LA CHANSON POPULAIRE ET SUR LA MUSIQUE, elle contient quatre études importantes :

1° *Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été ;*

2° *La chanson de Jean de Nivelle ;*

3° *Notice sur la contrebasse ;*

4° *Histoire de l'impression de la musique, principalement en France* (1re partie, la seule publiée).

Ces études, où les documents précieux abondent, sont accompagnées d'airs notés, de planches, et de fac-simile qui en augmentent singulièrement l'intérêt. On sait d'ailleurs avec quelle compétence le savant bibliothécaire du Conservatoire traite ces matières délicates. Il serait à souhaiter qu'il donnât une fin à l'*Histoire de l'impression de la musique*, dont *la Chronique musicale* a pu reproduire déjà la première partie : c'est un sujet tout nouveau, que M. Wekerlin seul est en état de compléter.

Notre collaborateur, par caprice de bibliophile, a voulu que sa brochure fût rare, et ne l'a fait tirer qu'à cinquante exemplaires.

— C'est samedi prochain, à midi précis, que commencera, à l'Institut, l'audition publique des six cantates des logistes du grand prix de Rome.

Les paroles sont de M. R. Ballu, fils de l'architecte, membre de l'Institut.

La cantate est intitulée *Clytemnestre*.

Voici l'ordre de l'exécution des six morceaux :

N° 1. — M. Hillemacher. N° 5 en 1874.

N° 2. — M. Wormser, élève de M. Bazin. N° 2 de l'année dernière.

N° 3. — M. Véronge de la Nux, élève de M. Bazin. N° 4 de l'année dernière.

N° 4. — M. Marmontel, élève de M. Reber.

N° 5. — M. Dutacq.

N° 6. — M. Pop Méarini. N° 6 en 1874.

Le jugement préparatoire aura lieu vendredi prochain, 2 juillet, au Conservatoire.

Le jugement définitif se fera le lendemain, à l'Institut, après l'audition des six cantates.

— Les morceaux choisis pour les concours publics de juillet, au Conservatoire, sont les suivants : pour les classes d'étude de clavier (41 concurrents, dont 6 hommes et 35 femmes), le troisième concerto de Ries (en *ut dièze* mineur) ; pour les classes de piano des hommes (14 concurrents), la première ballade de Chopin, et pour celle des femmes (33 concurrents), le deuxième concerto de Chopin (en *fa* mineur) ; pour les classes de violon (20 concurrents), le dix-neuvième concerto de Kreutzer (en *ré* mineur) ; pour les classes de violoncelle (8 concurrents), le sixième concerto (militaire) de Romberg.— Dans les classes de chant, 14 élèves hommes et 20 élèves femmes ont été admis au concours ; dans celle d'opéra, 4 hommes et 5 femmes ; d'opéra comique, 7 hommes et 9 femmes ; de déclamation dramatique, 18 hommes et 8 femmes.

La Chronique musicale publiera comme les années précédentes un compte rendu de ces concours, ainsi que le *Palmarès*.

— Le ministre des travaux publics a présenté à la Chambre un projet de loi tendant à allouer un crédit supplémentaire de 3 millions pour l'achèvement du nouvel Opéra.

Cette somme se répartit ainsi :

Exécution de travaux que l'on avait eu d'abord la pensée d'ajourner	450.000
Établissement des appareils contre l'incendie	450.000
Réparation des dégâts causés pendant le siége et pendant la Commune	600.000
Exécution non prévue d'une partie du matériel scénique	500.000
Installation de la machine de la scène et canalisation du gaz.	1.000.000
Le projet de loi constate que les dépenses de construction du nouvel Opéra s'élevaient, au 1er janvier 1874, à la somme de	28.000.000
La Chambre a accordé en 1874 un crédit de	1.000.000
et en même temps a autorisé un emprunt de	3.500.000
On demande aujourd'hui, pour solder les dépenses faites	3.000.000
La dépense totale sera donc ainsi réglée à	35.500.000
Si à cette dépense de construction on ajoute :	
1° Celle des décors qu'il a fallu fournir en remplacement de ceux qui ont été brûlés et pour lesquels on a autorisé, par la loi du 28 mars 1874, un emprunt de	2.500.000
2° Celle du terrain, qu'on a évaluée à	10.500.000
On compte que le nouvel Opéra n'a pas coûté moins de	48.500.000

La sous-commission du budget des beaux-arts, à l'Assemblée nationale, a approuvé le rapport présenté par M. d'Osmoy, qui maintient les subventions

actuelles ; sur la proposition du ministre, elle a même ajouté que le Théâtre-Lyrique recevrait 195,000 francs, provenant des deux subventions de 1875 et 1876 réunies, et lui a accordé pour l'année suivante un autre supplément de 100,000 francs, prélevés sur la part qui revient à l'État dans les bénéfices réalisés par l'Opéra. En échange des avantages faits à la future direction de ce théâtre, l'administration, voulant réserver exclusivement cette scène aux jeunes compositeurs, interdirait les traductions et les reprises d'ouvrages classiques au Théâtre-Lyrique; des autorisations spéciales pourraient néanmoins être accordées la première année, par suite de la difficulté de reconstituer un répertoire, que le retrait des ouvrages de Gounod a considérablement appauvri.

Mais ce projet de la sous-commission a été repoussé par la grande commission du budget, qui veut simplement s'en tenir au maintien de la subvention de l'année dernière.

M. Arsène Houssaye pose, dit-on, d'une façon sérieuse sa candidature à la direction du Théâtre-Lyrique. Seulement il demanderait 200,000 francs de subvention. Son but — but louable si jamais il en fut — serait de faire triompher la musique française, que l'art allemand, l'école de Wagner, tend chaque jour à rabaisser, et de repasser en revue tout notre riche répertoire depuis Lulli.

Les jeunes compositeurs ne seraient point oubliés.

M. Arsène Houssaye veut réaliser l'idée par lui caressée depuis si longtemps de faire mettre en musique le drame moderne. C'est ainsi que, décidé à rompre avec les traditions de l'ancien Opéra-Comique, il commanderait des livrets d'un genre nouveau à MM. Sardou, Dumas, Feuillet, Meilhac, etc., qui seraient confiés à qui de droit.

En revanche, c'est avec un véritable plaisir que nous verrions revenir M. Houssaye au poste si difficile de directeur, et prendre enfin la défense de notre musique nationale.

En présence de la décision de la commission du budget, le futur directeur du Théâtre-Italien ne pourra obtenir une subvention de 200,000 francs, que par voie d'amendement à la discussion publique du budget à la Chambre.

— L'amendement suivant sera présenté à l'article 20 du projet de loi sur le budget des beaux-arts, par MM. Raoul Duval et Ganivet : « A partir du 1er janvier 1876, le droit des hospices sur les théâtres proprement dits, et sur les concerts proprement dits, quotidiens ou non quotidiens, sera perçu sur la recette brute provenant du prix des billets vendus au bureau et en location, déduction faite d'une somme fixe allouée à chaque théâtre ou concert en représentation de ses frais et sur laquelle la perception n'aura pas lieu. A cet effet, chaque administration devra remettre à l'Assistance publique un état détaillé de ses frais. Cet état devra être approuvé par l'Assistance publique, et le prélèvement s'exercera sur la somme excédant le chiffre fixé d'accord avec elle comme représentant la moyenne des frais quotidiens. »

— Le nivellement des terrains sur lesquels étaient élevées la salle et la scène de l'ancien Opéra étant presque achevé, il va être procédé à la démoli-

tion des dernières parties de l'édifice demeurées à peu près intactes et situées à l'angle de la rue Drouot et de la rue Rossini. Le 19 juin, en la salle des criées de la préfecture de la Seine, on a mis aux enchères les matériaux à provenir de la démolition de ces derniers débris. Les bâtiments existant encore sont ceux qui étaient affectés à l'administration, au bureau de la copie, à la caisse, etc., etc. Les restes de la grande galerie de l'hôtel de Choiseul, qui était devenue le foyer de la danse, et dont on aperçoit encore aujourd'hui plusieurs arcades, vont disparaître également. Enfin, dans deux mois, terme extrême assigné à l'enlèvement des ruines qui vont être adjugées, il ne restera plus une pierre de ce qui, pendant un demi-siècle, fut l'Opéra.

— On annonce que l'un de nos jeunes compositeurs, M. Edouard Cazaneuve, vient de terminer la musique d'un opéra en trois actes dont le livret est de M. Cormon. Titre : *le Carrosse du Gouverneur*.

— Pour juger du peu de valeur des décors mis en adjudication, dès qu'ils n'ont point une destination absolue, immédiate, il suffira de jeter les yeux sur les chiffres suivants, résultant de la vente aux enchères publiques des décors ayant servi à l'exploitation provisoire de notre Grand-Opéra, salle Ventadour. C'est à n'y pas croire :

Le 1er lot, châssis de *la Source* et de *Guillaume Tell*, a été adjugé 40 fr.

Le 2e et le 3e lot, 120 francs, à M. Vizet.

Le 4e, *Guillaume Tell*, toiles et châssis, 215 francs, à M. Faure.

Le 5e, *les Huguenots*, 150 francs, à M. Pelletier.

Le 6e, *Robert*, 400 francs, à M. Vizet.

Le 7e, *Hamlet*, a été poussé par M. E. Dejean jusqu'à 165 francs et adjugé 170 francs, à M. Pelletier.

Le 8e, *l'Esclave*, 16 toiles et les châssis, n'a pas été vendu, On en demandait 1500 francs; personne ne s'est présenté, dit *le Gaulois*. M. F. Oswald ajoute que tous ces décors étaient incomplets et que le ministère avait donné des ordres pour racheter certains de ces décors en prévision de la réouverture du Théâtre-Lyrique. Il eût bien mieux valu n'en point risquer la vente.

Un neuvième lot, composé des décors de *Faust*, n'a pas, non plus, trouvé acquéreur, sur la mise à prix de 1,000 francs. Il n'en a pas été de même de la vente effectuée, vendredi dernier, des costumes réformés de ces deux ouvrages, ainsi que de ceux de *Don Juan*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots* et *Robert le Diable*.

— Voici les principales clauses de la nouvelle loi italienne sur les représentations théâtrales :

Article 1er. — L'auteur d'une œuvre pouvant se représenter en public, éditée ou non, a sur cette œuvre le droit exclusif de représentation et d'exécution (sous réserve de l'accomplissement des conditions formulées au chapitre III de la loi du 25 juin 1865, n° 2337).

Art. 2. — Personne ne pourra exécuter ou représenter un ouvrage sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit.

Art. 3. — Le droit de représentation ou d'exécution, pour l'auteur ou ses ayants droit, dure quatre-vingts ans, à dater du jour de la première exécution ou de la première publication. L'ouvrage tombe ensuite dans le domaine public, en ce qui concerne la représentation ou l'exécution.

Art. 5. — La déclaration et le dépôt des ouvrages, pour assurer la garantie des droits, devront être faits dans les trois mois à partir de la première représentation ou de la première publication. La déclaration et le dépôt tardifs seront également valables, excepté dans le cas où un autre aurait édité ou représenté l'ouvrage, ou bien en aurait fait venir des exemplaires de l'étranger pour les vendre dans l'espace de temps écoulé entre la fin du troisième mois et le moment de la déclaration effective. Alors l'auteur n'aura pas le droit de s'opposer à la vente des exemplaires qui seraient déjà imprimés ou introduits.

Art. 6. — Les déclarations seront publiées chaque mois dans la *Gazette officielle* du royaume.

Art. 8. — La présente loi est aussi applicable aux ouvrages déjà publiés, représentés ou exécutés.

— Le roi de Hanovre vient de conférer à Charles Lamoureux la grande médaille d'honneur en or, pour les Arts et les Sciences.

— Les membres de la famille Boieldieu, présents aux fêtes du centenaire, ont adressé la lettre suivante au maire de Rouen :

Rouen, le 16 juin 1875.

Monsieur le Maire,

Nous ne voulons pas quitter la ville de Rouen sans vous exprimer notre reconnaissance pour l'hommage éclatant qu'elle a rendu à la mémoire de Boieldieu.

Cet hommage ne s'adresse, nous le savons, qu'au compositeur illustre et sympatique; mais nous avons été profondément émus des solennités auxquelles nous venons d'assister, et nous vous prions de vouloir bien être, vis-à-vis de la population tout entière, l'interprète de nos sentiments et de ceux des membres de notre famille qui n'ont pu être présents à cette grande manifestation.

Veuillez recevoir aussi, monsieur le maire, nos remercîments pour l'hospitalité si complète que l'administration municipale nous a donnée, et dont le souvenir ne s'effacera jamais de notre cœur.

Agréez, monsieur le maire, l'assurance de notre haute considération.

Adrien Boieldieu, fils de Boieldieu.
Louis Aigoin, petit-fils.
Georges Aigoin, petit-fils.
Alphonse Boieldieu, lieutenant au 24e bataillon de chasseurs, petit-neveu.

M. Louis Aigoin, en déposant cette lettre, a remis à M. le maire cent francs pour les pauvres.

— La Société des compositeurs de musique a voté, dans son assemblée générale d'avant-hier, sur la proposition de M. Vaucorbeil, son président, une somme de 500 francs au profit des inondés, indépendamment des droits aux représentations organisées au profit des malheureuses victimes de nos inondations du midi.

— Le différend entre M. Bagier et les membres de l'orchestre du Théâtre-Ventadour vient d'être tranché par un jugement de la première chambre civile. — Le 20 janvier dernier, les artistes de l'orchestre du Théâtre-Ventadour cessèrent leur service, parce que l'engagement contracté par eux avec M. Bagier le 8 janvier ne fixait qu'à quinze jours la durée de leur concours. M. Bagier dénonça au public ce qu'il appelait le mauvais vouloir des artistes musiciens. Devant la première chambre, M. Bagier a soutenu que les artistes de l'orchestre avaient outrepassé leurs droits, que dans tous les traités antérieurs passés entre les diverses directions du Théâtre-Ventadour et eux, il avait toujours été stipulé que les artistes de l'orchestre devaient, leur engagement terminé, rester à la disposition du directeur pour les représentations qu'il pouvait lui plaire de continuer au delà du terme fixé, et que cette disposition devait être observée, même en l'absence de dénonciation formelle. Les artistes, au contraire, invoquaient les termes précis de leur dernier engagement; il soutenaient n'avoir fait qu'user de leur droit en ne continuant pas leur service au delà du 22 janvier, de même que le directeur aurait eu le droit d'arrêter alors les représentations. Ils faisaient remarquer que leur liberté était complète à ce moment, et que le devoir de M. Bagier était de leur payer le 22 janvier les appointements échus, ce qu'il n'a pas fait et ce qui motive aujourd'hui de leur part une demande reconventionnelle. Le tribunal, conformément aux conclusions de M. le substitut Ribot, a déclaré M. Bagier mal fondé dans sa demande en dommages-intérêts contre les artistes, et l'a condamné, sur la demande reconventionnelle de ceux-ci, à payer les appointements échus, et en tous les dépens.

— Le pauvre M. Bagier a souvent des procès. En voici enfin un qu'il n'a pas perdu.

Une demoiselle Angeli, artiste lyrique, engagée à 500 francs par mois, réclamait à l'ex-directeur du Théâtre-Italien une somme de 1,000 francs pour ses appointements de février et de mars.

M. Bagier a résisté à cette prétention, disant que la fermeture du théâtre fin janvier, par suite du refus de service des musiciens et du retrait de la subvention, était un cas de force majeure dont tout le personnel devait subir le contre-coup.

Le tribunal a donné gain de cause à M. Bagier.

— *La Chronique musicale* a reproduit dernièrement, dans les extraits qu'elle a donnés du livre de M. Pougin sur Boieldieu, le curieux article où Weber étudie le talent de Boieldieu et son opéra de *Jean de Paris*. M. Adolphe Jullien a découvert et publié pour la première fois en français, dans son

feuilleton musical du *Français*, deux autres jugements encore plus élogieux sur le même artiste et sur le même ouvrage. Ces articles sont ignorés en France : ils seraient pourtant des plus curieux à connaître, car ils émanent précisément de deux compositeurs qu'on pourrait croire les plus dédaigneux pour le talent du musicien français, et qui montrent vis-à-vis de lui une impartialité dont on use trop peu à leur égard.

Voici le jugement de Schumann sur *Jean de Paris :*

« Voilà un opéra modèle. Deux actes, deux décors, deux heures de spectacle ; cela forme un tout heureux à souhait. *Jean de Paris*, *Figaro* et le *Barbier* sont les premiers opéras comiques du monde, de clairs miroirs où se réfléchit la nationalité des compositeurs.

L'instrumentation, actuellement ma principale préoccupation, est partout d'un travail achevé. Les instruments à vent notamment, les clarinettes et les cors, sont traités avec prédilection et ne couvrent le chant nulle part ; la voix des violoncelles se fait entendre à découvert en maint passage et produit bon effet. Les notes élevées des cors, même quand la partie chantante domine, se fondent avec elle le mieux du monde. »

Voici maintenant l'avis de Wagner :

« ..... Le genre rossinien gagna beaucoup à se combiner ainsi avec les qualités positives d'un style arrêté, et les artistes français produisirent dans cette direction des ouvrages dignes d'une admiration sans réserve, miroirs fidèles en tout temps des éminentes qualités du caractère national. C'est ainsi que l'aimable esprit chevaleresque de l'ancienne France semble avoir inspiré à Boieldieu sa délicieuse musique de *Jean de Paris*, car la vivacité et la grâce de l'esprit français sont empreintes surtout dans le genre de l'opéra comique. »

— On vient d'inaugurer le Cirque-Fernando, situé à Montmartre au haut de la rue des Martyrs. L'orchestre, composé de vingt-cinq musiciens, est dirigé par M. Bouillon. Le directeur de ce bel établissement se propose de donner le dimanche, pendant l'hiver, des concerts populaires, c'est-à-dire des auditions de bonne musique qu'on entendra en donnant très peu d'argent. L'idée mérite les encouragements de la presse.

— Les journaux anglais signalent parmi les artistes de distinction que la saison a amenés à Londres, M. Lichtlé, un des artistes les plus accomplis sur le cor d'harmonie. *The Musical World* fait son éloge de la façon suivante :

« Ce monsieur a déjà été entendu plusieurs fois dans différents concerts à la grande satisfaction des auditeurs. »

« La pureté de son qu'il produit, et sa puissance d'exécution sont vraiment incroyables. »

M. Lichtlé est Alsacien ; il était professeur au Conservatoire de Strasbourg, et a quitté son pays après l'annexion.

— Sous le titre : *les Spectateurs sur le Théâtre, Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra,* M. Adolphe Jullien vient de réunir en une élégante brochure (chez Detaille, 10, rue des

Beaux-Arts) le travail qu'il a publié dernièrement à *la Chronique musicale* et qui contient de si curieux documents inédits extraits des Archives de la Comédie-Française. Cette luxueuse publication renferme le plan du Théâtre-Français, dressé par Blondel avant 1759 et une très belle eau-forte d'après Charles Coypel, finement gravée par M. E. Champollion dans la grandeur même de l'original, qui n'avait pas été reproduit depuis 1726 et qui est devenu d'une extrême rareté.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra.* — Mademoiselle de Reszké a débuté le 21 juin dans le rôle d'Ophélie d'Hamlet. Mademoiselle Gabrielle Moisset engagée depuis longtemps, a chanté le 26 juin la Reine dans *les Huguenots*, et enfin, le 29 juin mademoiselle Grabow s'est essayée dans le même rôle.

Mesdames Krauss, Carvalho et Gueymard prennent leur congé annuel le 1er juillet.

— La reprise de *Faust* aura lieu après l'expiration du congé de madame Carvalho. C'est M. Manoury qui reprendra le rôle de Valentin, et non M. Caron.

— Les répétitions de *Jeanne d'Arc*, le nouvel ouvrage de M. Mermet, sont enfin commencées à l'Opéra.

On sait que mademoiselle Krauss doit remplir le rôle de l'héroïne de Vaucouleurs.

Quant au personnage d'Agnès Sorel, il est plus que probable qu'on le destine à mademoiselle Bloch.

— Les artistes des chœurs de l'Opéra viennent d'adresser une demande en augmentation d'appointements.

— Le *Prophète* sera donné vers la fin de septembre. En voici la distribution :

Jean de Leyde	MM.	Villaret
Jonas		Laurent
Oberthal		Bataille
Zacharie		Menu
Mathisœn		Domar
Fidès	Mmes	Rosine Bloch
Berthe		Daram

Opéra-Comique. — L'Opéra-Comique célèbrera le centenaire de Boieldieu à sa date réelle, c'est-à-dire le 16 décembre prochain.

La Dame blanche sera complétement remontée pour la circonstance, et Duchesne chantera pour la première fois le rôle de Georges Brown.

C'est aussi le 16 décembre 1862 que fut donnée, sous la direction de M. Perrin, la *millième* représentation de *la Dame blanche*. A cette occasion, des stances composées par M. Méry furent dites par Léon Achard, qui venait de débuter si brillamment dans le rôle de Georges Brown. Le spectacle commençait par le premier acte de *Jean de Paris*.

Depuis le 16 décembre 1862, on a donc joué *la Dame blanche* 346 fois !!

Gaîté. — A dater du 1er juillet 1875, M. Albert Vizentini devient directeur du théâtre de la Gaîté qu'il vient d'acheter, à ce jour, à M. Offenbach, et qu'il exploitera au nom de la société en commandite : Albert Vizentini et Cie.

La première pièce que montera le nouveau directeur est le *Voyage dans la lune*, de MM. Leterrier, Vanloo et A. Mortier, avec musique d'Offenbach et Mademoiselle Aimée dans le principal rôle

Puis viendront le *Don Quichotte* de Sardou et Offenbach et une autre grande pièce : le *Cheveu du Diable*, de MM. Ed. Cadol et V. Koning.

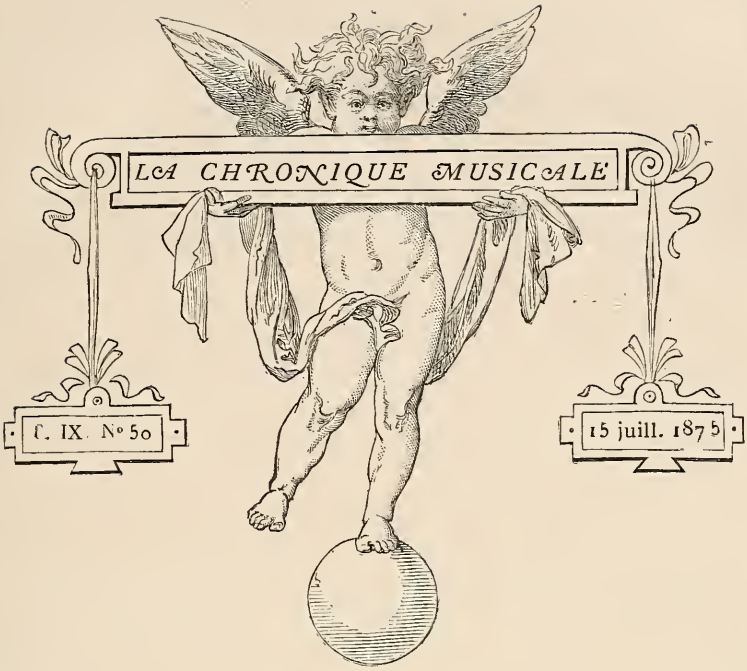
Bouffes-Parisiens. — M. Ch. Comte, directeur des Bouffes-Parisiens, vient de confier à un jeune compositeur, M. Léopold Dauphin, le soin d'écrire la musique d'une pièce de MM. Victor Bernard et Valery Vernier.

Titre : *Les Ciseaux d'Accoulina*, opéra-bouffe en un acte.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



FRAGMENTS DES MÉMOIRES INÉDITS

DU

CHEVALIER SIGISMOND NEUKOMM

I

SALZBOURG

A famille est originaire de la Souabe, où elle a brillé de quelque éclat à diverses époques, notamment durant les guerres de trente ans et de sept ans. Plusieurs de ses membres figurèrent avec honneur sur les champs de bataille, à la suite de leurs princes souverains, et l'un d'eux, Antoine Neukomm, devenu conseiller intime du dernier comte palatin de Neubourg, après avoir dignement porté l'épée à ses côtés, mérita d'être anobli, sur la proposition de ce dernier, par l'empereur Joseph II, ainsi que ses frères Xavier et David.

Mon père, David Neukomm, fils de celui que je viens de citer, était né à Deffingen, près de Gunzbourg, en Souabe. Il avait fait d'excellentes études classiques, et, vers l'âge de vingt ans, il se rendit à Salzbourg pour y prendre ses grades universitaires. Ses connaissances étendues lui permettaient d'aspirer à un emploi important. Mais de lourdes charges de famille décidèrent autrement de son avenir : il se contenta d'une modeste place de professeur à l'École normale, qu'on venait de créer.

Mon père était très doux, très bon, mais en même temps très sévère et très grave. Je ne me souviens pas de l'avoir vu rire une seule fois. Par contre, je ne l'ai jamais vu en colère. Il parlait peu, mais ses paroles avaient de la portée. Il aimait passionnément la musique et avait acquis un bon talent d'amateur sur le violon. Il m'accompagnait parfois sur cet instrument quand il pouvait dérober un quart d'heure à ses occupations multiples. Je me rappelle aussi que lorsque je fus en état de jouer un petit morceau, il me mena chez le vieux Mozart, père de l'immortel auteur de *Don Juan.* Ce vénérable vieillard daigna écouter avec bonté cette misère, lui qui avait été accoutumé à entendre son fils improviser en maître, dès l'âge de cinq ans, sur un motif donné à l'improviste.

Non cuilibet licet adire Corinthum!

J'ai donc connu Mozart le père, mais non son fils, qui avait quitté Salzbourg peu de temps après ma naissance, et qui était mort lorsque j'arrivai à Vienne en 1798.

Je suis le premier enfant né du mariage de mon père et de ma mère, et je fus l'aîné de vingt-trois enfants ! Il fallut toute l'économie de ma bonne mère et toute l'application de mon père, qui, dès cinq heures du matin, était chaque jour au travail, pour venir à bout d'élever cette nombreuse famille. Notre table était simple, mais nous ne connûmes jamais ni luxe ni misère. Je suis né le 10 juillet 1778.

J'étais ce qu'on est convenu d'appeler un enfant précoce; à quatre ans, je savais lire, et, une année plus tard, j'écrivais d'une bonne main d'écolier. Un homme qui venait parfois à la maison s'amusait à m'apprendre à siffler des airs, que je retenais et rendais parfaitement. Ce fut ainsi que se révéla mon goût pour la musique. Lorsque j'eus atteint l'âge de sept ans, je commençai l'étude de cet art, qui est devenu la passion de toute ma vie, sous la direction d'un excellent organiste de la ville, nommé Weissaner, qui, en moins d'un an, me mit à même de toucher l'orgue de l'église d'un village voisin. A neuf ans, je commençai mes classes au lycée, et mon père me donna un répétiteur qui me poussa de façon à parcourir honorablement tous les degrés de mes humanités.

La musique marchait de front avec mes études ; aussi fus-je bientôt en état de suppléer non-seulement mon maître, mais encore plusieurs autres organistes de la ville dans leurs pénibles fonctions, notamment Michel Haydn, dont la femme était parente de ma mère. Michel Haydn, frère du grand Haydn, et lui-même compositeur plein de mérite, était, à cette époque, maître des concerts de la cour et premier organiste de la cathédrale.

Pour donner une idée de ce qu'était un service solennel dans cette cathédrale, il me faut remonter plus haut, et montrer ce qu'était Salzbourg au temps où je me reporte. Salzbourg, ou plutôt le pays de Salzbourg, formait alors une principauté ecclésiastique, dont le souverain, archevêque, légat du Saint-Siége et primat d'Allemagne, était élu par le chapitre, composé de vingt-quatre chanoines, tous princes ou comtes, appartenant aux premières maisons de l'empire.

Les princes-archevêques de Salzbourg jouissaient de tous les droits et de toutes les prérogatives des autres souverains, et, souvent, au moyen âge, ils avaient pris part aux guerres qui déchirèrent l'Allemagne durant tant de siècles.

Je suis né sous le gouvernement du prince-archevêque comte Colloredo, homme d'esprit et beaucoup plus éclairé que les autres souverains ses voisins. Il avait hérité de ses prédécesseurs d'une cour complète, composée de ce qu'on appelait autrefois de grands seigneurs, et d'une excellente chapelle qui se faisait entendre aux concerts de la cour et à la cathédrale.

Dans cette magnifique église, construite tout en marbre et dans le meilleur style italien, étaient placées six orgues, savoir : quatre dans les quatre jubés, un dans le chœur, et le sixième — un orgue monumental — à l'autre extrémité de l'édifice, faisant face au maître-autel.

Les jours de grande fête, les musiciens étaient disposés de la manière suivante : Sur le jubé à droite étaient placés tous les chanteurs solistes, quelques instruments à vent, le maître de chapelle (en ce temps-là c'était un abbé italien du nom de Gatti), le premier organiste de semaine (il y en avait deux qui alternaient pour remplir cette fonction), et enfin les violoncelles et les contre-basses. Sur le jubé à gauche étaient disposés les autres instruments à cordes, et les deux autres jubés étaient occupés par deux bandes de trompettes et de timbaliers, qui sonnaient alternativement des fanfares. Ces trompettes et ces timbaliers portaient, dans les grandes circonstances, l'ancien costume espagnol. Enfin, dans le chœur, étaient placés le maître-autel, le trône du prince, les stalles des cha-

noines, les bancs pour les chantres et les enfants de la maîtrise, et l'orgue pour accompagner les grands morceaux d'ensemble.

A l'heure fixée pour le service, le prince-archevêque, revêtu de son grand costume de cardinal, descendait les degrés de son palais, qui est attenant à la cathédrale. Il était précédé de ses pages, tous jeunes gens de familles nobles, et suivi des gentilshommes de sa cour. Les chefs des différentes branches d'administration, les magistrats de la ville et le bourgmestre fermaient le cortége, qui s'avançait majestueusement entre une double haie de hallebardiers et de gardes-du-corps.

A l'entrée du prince dans l'église, le grand orgue jouait à pleins jeux. En ce temps-là, c'était généralement moi qui le tenais, comme suppléant à l'organiste en titre. Arrivé près du maître-autel, le prince prenait place sur son trône. Les trompettes sonnaient des fanfares, puis la grand'-messe commençait. Le même cérémonial accompagnait la sortie du prince.

Qu'on me pardonne cette digression : elle est l'image fidèle d'une scène dont la génération actuelle, même dans mon pays, n'a plus aucune idée. Je reprends mon récit où je l'ai interrompu.

Ma qualité d'enfant *précoce* se manifestait également sous le rapport du sentiment. Il me souvient qu'à peine âgé de huit ans, je fis à une petite fille une proposition de mariage, et tâchai de lui faire comprendre qu'il y aurait pour elle honneur et avantage à épouser « un homme » qui, certainement, serait un jour organiste de la ville, peut-être même de la cathédrale, auquel cas la bienheureuse épouse serait au moins l'égale d'une impératrice. Plus tard, je mis plus de mystère dans mes adorations, et la belle qui fut l'objet de ma seconde flamme, et à laquelle je n'adressai jamais la parole, ne put se douter de la tendresse qu'elle avait inspirée au futur organiste. Mes déclarations les plus hardies se bornaient à tirer mon chapeau en passant sous ses fenêtres, sans oser regarder si elle avait pu me voir. Je me plaisais dans la solitude, et sur un de ces charmants monticules qui environnent la ville, je me retirais dans l'endroit le plus sauvage pour dévorer les *Idylles* de Gessner, le jeune *Werther*, de Gœthe, et tous nos poètes qui ont chanté l'amour et les beautés de la nature ; puis, lorsque mon cœur s'était gonflé au point d'être prêt de se fendre, je tirais ma flûte de ma poche et je filais des sons à faire pleurer d'attendrissement les rochers qui m'entouraient. Le souvenir de ce temps a encore aujourd'hui des charmes pour moi, car mon cœur s'obstine à ne vouloir point apprendre à vieillir avec moi. Il se révolte contre le millésime de mon acte de naissance ! Le docteur

Gall a bien raison de dire que l'homme est à l'âge de trois ans tout ce qu'il sera à l'âge de quatre-vingt-dix !

Depuis ma première enfance, j'ai toujours eu un extrême désir d'apprendre toutes choses. La position de mon père venait à mon aide. Le corps enseignant dont il faisait partie m'avait admis gratuitement à tous les cours, de manière que j'ai reçu une instruction scientifique assez étendue. Pour la musique, j'y faisais des progrès assez rapides : J'apprenais à jouer plusieurs instruments, en commençant par le violon et la flûte. Par la suite, ces exercices m'ont été d'une grande utilité, et j'ai pu me convaincre que tout compositeur doit apprendre à jouer de tous les instruments, ne fût-ce que pour éviter, dans ses ouvrages, des difficultés qui, dans les instruments à vent surtout, résultent des clefs et des mauvais sons. Un autre conseil que je donnerai aux élèves qui se vouent à la composition musicale, serait d'apprendre à chanter. La voix est un instrument beaucoup plus difficile à manier qu'on ne le pense ordinairement, et il y a tels compositeurs, fort admirés d'ailleurs, qui écrivent très mal pour la voix et dont la simple inspection de leurs ouvrages indique suffisamment qu'ils n'ont pas appris à chanter.

J'abandonnai bientôt l'étude suivie des instruments à archet, mais je restai fidèle à ma flûte, ce qui me permit de figurer fort jeune à l'orchestre du théâtre. Mes occupations n'y étaient point considérables, car on ne jouait que trois fois par semaine, encore n'y avait-il pas de flûtes les jours de comédie ; mais du moins ces petits services me valurent-ils mes entrées, ce qui me procura la bonne occasion d'entendre de la musique. Les soirées passées au théâtre de Salzbourg me remettent en mémoire une aventure de mon enfance, que je ne puis passer sous silence.

On représentait alors souvent des tragédies et des drames détestables tirés des légendes du moyen âge. Ces pièces et les romans de la même époque étaient fort à la mode. Nos jeunes têtes s'en enflammèrent. Or, quoique je fusse l'un des plus jeunes parmi mes condisciples, j'étais l'instigateur en toutes choses. Me voilà donc à concevoir la sublime idée de créer une association de *preux chevaliers*. Aussitôt, nous confectionnâmes des casques, des cuirasses et des boucliers en carton recouvert de papier argenté, avec force devises et enluminures. Puis nous prîmes des noms de guerre. Si j'ai bonne mémoire, j'avais choisi, moi chétif garçon, celui de *Cœur de Lion*. Comme on pense, les duels à outrance étaient l'objet principal de nos réunions chevaleresques ; et, en vérité, nous nous battions comme des enragés et nos épées étaient dentelées comme des scies. Je me hâte de dire que, dans tous nos combats, jamais une goutte de sang ne fut répandue, le sort déterminant ceux des combattants qui

devaient mordre la poussière. Or il advint qu'un jour nous convînmes de ressusciter le combat des Horaces et des Curiaces. Nous portâmes tout notre attirail sur une colline située à peu de distance de la ville, et là, au grand jour, nous organisâmes notre rencontre. Tout alla fort bien, et les vaincus se roulèrent convenablement dans la poussière. Mais, hélas! nous avions compté sans un promeneur qui nous dénonça à notre professeur. J'ai oublié de dire qu'au moment où cette action avait lieu, nous aurions dû assister à nos cours. Dès le lendemain, le professeur fit une grande enquête sur cet événement. Il ordonna que le chef de l'entreprise se dénonçât; mais personne ne le fit, nos statuts nous défendant « *sous peine de mort* » de divulguer les secrets de notre ordre. Cependant je me dévouai, et pour épargner un *pensum* à mes frères d'armes, je me déclarai leur chef et leur séducteur. Je savais que je n'avais pas grand'chose à craindre, mon professeur étant grand amateur de musique. Je fus donc quitte pour une bonne réprimande, à laquelle s'ajouta la défense expresse de jamais jouer aux preux chevaliers. Ainsi passe la gloire de ce monde! *Sic transit gloria mundi!*

En me rappelant ces premières années de ma jeunesse, je suis étonné d'avoir trouvé le temps de faire tout ce que j'ai fait. Mais mon père m'avait enseigné le secret de la valeur du temps. Quiconque sait apprécier les minutes est sûr de trouver des heures! Mon père, qui était, ainsi que je l'ai dit, tous les matins à cinq heures à son travail, me réveillait à la même heure, et assis à ses côtés je préparais mes leçons. Parfois mes yeux se refermaient involontairement, et alors un « *Tu dors* » de mon père me rappelait à l'ordre. Parfois aussi j'avais, comme tous les enfants de mon âge, des moments où la paresse s'emparait de moi. Or je me rappelle que, dans un de ces moments, mon père me dit un jour avec un accent qui m'émut profondément : « Tu ne fais rien qui vaille? Hélas! je désirais tant te mettre en état de gagner ta vie moins péniblement que moi. » Avec de telles paroles, mon père m'aurait fait traverser des flammes. Je me corrigeai et travaillai désormais sans relâche.

Lorsque j'eus atteint l'âge de quatorze ans, je fus nommé à la place d'organiste de l'Université. Cette fonction me donnait assez d'occupations; mais aussi mes émoluments étaient de cinquante florins par an. Je me croyais un Crésus. Néanmoins, outre mon propre service, je continuai à suppléer mes confrères, notamment mon vénéré maître Michel Haydn, sous la direction duquel j'étudiais alors la composition.

Durant tout le temps de l'Avent, il y avait tous les jours, à cinq heures du matin, une grand'messe à la cathédrale. C'est à ce service que Haydn m'envoyait à sa place. Tous les matins, je partais donc de la maison,

ma petite lanterne à la main, pour me rendre, à travers une épaisse couche de neige, à la cathédrale. Mais c'était surtout le dimanche que mes fonctions devenaient vraiment pénibles. Qu'on en juge plutôt : A cinq heures, ma grand'messe à la cathédrale ; à six heures et demie, à l'église de la Trinité, au delà du pont, aussi pour Haydn ; à huit heures, pour mon propre compte, à l'église de l'Université ; à neuf heures, à la grande église ; à neuf heures et demie, au grand orgue de la cathédrale ; à deux heures, à l'Université ; à trois heures, à la cathédrale, et souvent encore à cinq heures dans quelque autre église paroissiale. On conçoit que cette activité fut pour moi une excellente école.

A dix-sept ans, je terminai ma carrière universitaire, et dès lors je me décidai à me vouer entièrement à la composition musicale. On me proposa une place de répétiteur à l'Opéra. Je l'acceptai avec empressement. Mes nouvelles fonctions consistaient à faire répéter les chanteurs, qui, pour la plupart, n'étaient pas musiciens. Il en résulta que je sus par cœur tous les opéras qu'on montait, ce qui me fut utile, puisque ce travail me familiarisait avec les chefs-d'œuvre de Mozart et d'autres grands maîtres.

Mais les recettes n'ayant pu couvrir les dépenses, la direction fut obligée de fermer le théâtre au bout d'une année d'exploitation. En présence de cette catastrophe, mon enthousiasme pour la musique me fit prendre un grand parti. Je résolus de me rendre à Vienne, qui alors était le pays par excellence de la bonne musique. J'avais à peine de quoi fournir aux frais de mon voyage ; mais j'avais le courage que ma confiance en Dieu m'a donné et qui ne m'a jamais abandonné. Et puis, Michel Haydn m'avait promis des lettres de recommandation, et c'est muni d'une introduction auprès de son frère Joseph — introduction que je regardais comme un bien suprême — que je quittai la maison paternelle le 19 mars 1798.

II

VIENNE

J'arrivai à Vienne le jour même de la première exécution de l'oratorio : *Les Sept Paroles de Jésus-Christ.*

Haydn avait composé cet ouvrage, quinze années auparavant, sur la demande du chapitre de la cathédrale de Cadix. C'étaient des morceaux de musique instrumentale destinés à être exécutés le vendredi saint.

L'église, toute tendue de noir, n'était éclairée que par une seule lampe suspendue au milieu du vaisseau. Après la symphonie d'introduction, le prêtre montait à l'autel et prononçait la première parole : *Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font ;* puis il prononçait une courte dissertation sur ce texte, et l'orchestre jouait la seconde symphonie, qui exprime le sens des paroles. Le prêtre remontait ensuite à l'autel et alternait avec l'orchestre jusqu'à la fin de la septième et dernière parole. Le tout se terminait par une symphonie qui exprime le tremblement de terre qui, suivant l'histoire, marqua le moment de la mort du Christ.

A son retour de son second voyage en Angleterre, Haydn, passant par Passau, apprit que le maître de chapelle du prince-évêque de cette ville avait conçu l'heureuse idée d'adapter à sa musique des paroles et des parties de chant. Haydn, pensant avec raison qu'il pouvait faire ce travail mieux qu'aucun autre, reprit cette idée et composa des parties de chant sur des paroles que lui fournit son protecteur et ami, le baron van Swieten. C'est sous cette forme que cet ouvrage admirable fut exécuté pour la première fois le jour de mon arrivée à Vienne. L'impression que produisit sur moi l'audition de ce chef-d'œuvre est encore vivante en mon esprit, quoique cinquante années se soient écoulées depuis cette époque.

J'étais bien pressé de remettre au grand Haydn la lettre de son frère. Je me rendis donc chez lui dès le lendemain. Il était sorti. On me fit entrer dans son cabinet de travail pour attendre son retour. Le cœur me battait, et je puis dire que jamais croyant ne s'est approché avec plus de vénération du Saint-Sépulcre de Jérusalem que je ne m'approchai du mauvais piano, couvert de manuscrits, au-dessus duquel était suspendu le portrait du maître, peint en Angleterre.

Haydn rentra au bout de peu d'instants. Il me reçut assez froidement, et, après avoir lu la lettre de son frère, il m'adressa la parole en ces termes :

« Mon frère désire que je vous prenne pour élève, mais je n'en ai point le temps. Je travaille à un grand ouvrage (c'était la *Création*) qui m'occupe exclusivement. Mon frère me dit que vous avez terminé avec succès vos études de *contre-point*. Apportez-moi quelqu'un de vos ouvrages pour que je voie ce que vous pouvez faire. Mais venez de grand matin, avant que je me mette au travail. »

Je retournai au bout de peu de jours chez Haydn. Lorsqu'il eut parcouru mes pauvres petits essais, il me dit d'un air plein de bienveillance :

« C'est bien ; continuez à travailler, et montrez-moi tout ce que vous ferez. »

Dès ce moment, une nouvelle existence commença pour moi.

J'avais retrouvé à Vienne un compatriote, ancien ami de la famille de ma mère, M. Milder, courrier du cabinet de l'empereur. Il avait deux filles, dont l'aînée, Pauline, montrait quelques dispositions pour la musique. Dans l'intention de m'être utile, M. Milder me proposa de lui donner des leçons en échange du logement qu'il m'offrit. J'acceptai de grand cœur et commençai l'instruction musicale de Pauline, alors âgée de quatorze ou quinze ans. Je ne me doutais guère que mon élève deviendrait un jour la célèbre madame Milder-Hauptmann. M. Milder ne borna point sa bienveillance à cette délicate attention. Il me procura quelques petites leçons, mais à grand'peine, car, quoique âgé de vingt ans, j'en portais à peine seize. Il fallait donc prendre toutes les leçons qui se présentaient. Or, comme elles se trouvaient généralement dans des quartiers assez excentriques, je perdais beaucoup de temps à courir le cachet, — temps précieux qu'il me fallait regagner sur mes heures de sommeil. Mais rien ne me décourageait, et je faisais des progrès non-seulement dans mon art, mais encore dans l'affection de mon bien-aimé maître Haydn, qui me traitait comme un fils. Je n'avais pas non plus négligé mes études classiques ; et même il me prit, vers cette époque, fantaisie d'étudier la médecine. J'aurais peut-être déserté pour elle la musique, si mes moyens pécuniaires me l'eussent permis.

Mes excès de travail me valurent au bout de peu de temps une fièvre nerveuse qui me conduisit aux portes du tombeau. Je m'en remis pourtant grâce aux soins de la bonne famille Milder, et en dépit d'une surprise, arrangée par mes amis pour célébrer ma convalescence, et qui occasionna une rechute qui faillit me devenir funeste : ce fut Sussmayer, bien connu par son achèvement du *Requiem* de Mozart, qui fut la cause involontaire de cette recrudescence de la maladie ; il avait composé la musique d'une cantate que nos amis exécutèrent dans une chambre voisine de la mienne ; je n'en avais point été prévenu, et un tremblement violent me saisit ; la fièvre me reprit et ma convalescence fut longue et pénible ; mais la jeunesse a tant de ressources que j'eus la joie de reprendre mes chères occupations.

Je me désolais souvent en voyant ce que d'autres compositeurs avaient produit à l'âge où j'étais ; Mozart surtout, qui dès sa naissance avait été grand, me causait des vertiges, mais les bonnes paroles de Haydn me ramenaient à la raison.

Je ne saurais à ce sujet passer sous silence un conseil qu'il me donna

et qui me fut profitable. J'avais, en étudiant les chefs-d'œuvre des grands maîtres du seizième siècle, découvert dans un ouvrage du père Athanase Kircher (*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*) un canon énigmatique à trente-six parties réelles, savoir : à neuf chœurs à quatre parties. J'avais eu la patience de mettre ce canon en partition, ainsi que plusieurs autres, et je pris tellement goût à ce genre d'exercices, que pendant un certain temps je ne fis plus que des canons énigmatiques. Haydn m'avertit du danger que je courais. Il me démontra que je faisais fausse route et me mit en garde contre mes entraînements. Je renonçai donc à mes canons et je m'en applaudis, car, dans le fait, ces difficultés vaincues ne sont qu'un jeu d'esprit, et la musique a un plus noble but.

Je veux payer ici le tribut de la reconnaissance particulière que je dois à mon ami Joseph Eybler. Il avait été élève d'Albrechtsberger et de Mozart, et Haydn faisait le plus grand cas de son talent. Eybler me prit en affection, et ses conseils m'ont fait le plus grand bien. Je lui soumettais mes travaux, et dans ses critiques il se montrait plus sévère que Haydn lui-même.

E. NEUKOMM.

(La suite prochainement.)

L'OREILLE [1]

Les limites des sons perceptibles à l'oreille ne peuvent être fixées d'une manière immuable; elles s'éloignent ou se rapprochent suivant les individus, indépendamment de toute affection morbide et de tout obstacle matériel. Les limites admises par la science ne sont donc calculées que sur une moyenne assez peu exacte elle-même, on le comprend, par l'impossibilité de saisir l'humanité tout entière par les oreilles, sous prétexte d'expériences d'acoustique transcendante.

Quoique Savart prétende qu'une corde agitée de manière à donner seulement huit vibrations par seconde produit un son perceptible (2), il est reconnu que l'oreille humaine ne perçoit nettement qu'un son produit par trente-deux vibrations simples par seconde au moins. Helmholtz (3) exige soixante vibrations.

Quant à la limite supérieure des sons, Despretz, renchérissant sur Savart, la recule à 73,000 vibrations par seconde. Mais d'après les expériences plus récentes de Kœnig, les notes les plus aiguës qui se puissent entendre distinctement — que le savant mécanicien, du moins,

(1) Voir le numéro du 1er juillet.

(2) *Revue encyclopédique*, juillet 1831. — *Annales de Chimie et de Physique* vol. XXXVI.

(3) *Die Lehre von den Ton Empfindungen*, von H. Helmholtz (Braunschweig, 1865). A été traduit par M. G. Guéroult, sous ce titre : *Théorie physiologique de la Musique*. — Paris, 1868.

puisse entendre distinctement — ne donnent pas plus de 45,000 vibrations.

Les limites moyennes des sons perceptibles se trouvent ainsi renfermées entre 60 et 45,000 vibrations par seconde. L'étendue de la faculté d'entendre chez l'homme embrasse donc près de dix octaves, quoique les vibrations d'une note à l'extrémité la plus élevée soient au moins sept cents fois plus rapides que celles qui produisent les sons les plus graves. Comme des vibrations beaucoup plus rapides existent nécessairement, on peut dire que des petits animaux, tels que la cigale, le grillon, etc., dont la faculté de percevoir les sons semble presque commencer où la nôtre finit, entendent des sons infiniment plus aigus, dont nous n'avons nulle idée. De même, sans doute, il y a des insectes dont les sensations n'ont rien de commun avec les nôtres, mais qui sont doués d'une puissance d'excitation particulière et d'un sens percevant les vibrations qui frappent nos propres sens, mais dans un tel éloignement que l'animal qui les perçoit peut être considéré comme possédant un sens différent, s'accordant avec le nôtre seulement dans le milieu par lequel il est excité, et qui n'est probablement pas affecté par les vibrations plus lentes auxquelles nous sommes sensibles (1).

Un fait assez curieux et qui échappe généralement à l'attention, c'est que, de même que nombre de personnes voient mieux d'un œil que de l'autre, beaucoup ont les deux oreilles fort inégalement sensibles. On ne s'aperçoit pas de cette différence, pas plus qu'on ne s'aperçoit de l'imperfection de l'un des deux yeux, parce que les deux organes agissent de conserve, atténuant les imperfections l'un de l'autre, tout en s'emparant, pour le transmettre au cerveau : les yeux, du relief des objets; l'oreille, du relief des sons, qui est le *timbre*. Mais que l'on se bouche les oreilles l'une après l'autre, ou que l'on ferme alternativement les deux yeux, et l'on ne tardera pas à se convaincre que l'infirmité peu grave que nous signalons est beaucoup trop répandue.

Ittard affirme avoir connu une personne dont les deux oreilles entendaient *toujours* une note différente. Cette assertion d'Ittard a rencontré bien des incrédules, et j'en ai vu rire de pitié des gens fort sensés, mais étrangers aux sciences naturelles. Cependant qu'on nous permette de poursuivre notre rapprochement entre la vue et l'ouïe, et sans doute la chose paraîtra moins étrange.

Il existe une aberration bien connue de l'organe de la vision, prove-

(1) Wollaston : *Abstract of Papers, etc.*

nant, soit d'une affection de la rétine ou du nerf optique, soit d'un défaut de parallélisme des axes visuels, et qui produit cette hallucination singulière de faire voir à la personne qui en est atteinte, les objets doubles ou même multiples. Cette affection a reçu en conséquence le nom de *diplopie* (vue double), que le vulgaire traduit *bévue* (1). Rien en théorie ne s'oppose à ce que la même infirmité affecte l'ouïe; et si peu avancés que nous soyons dans la pratique, nous n'ignorons pas que les hallucinations auditives sont tout aussi nombreuses et variées que les hallucinations optiques.

La berlue (Amblyopie) n'est-elle pas une autre affection de l'œil dont l'analogue se retrouve dans l'oreille? On recherche, on observe qu'il y a des personnes qui entendent mal d'une oreille ou de toutes les deux, et l'on bâtit trop souvent là-dessus une théorie, fort savante, sans doute, mais où le cas pathologique est complétement laissé de côté par je ne sais quelle préoccupation du « curieux » plus nuisible évidemment qu'utile à la science. Voici, par exemple, Flessel qui pousse si loin ses observations en ce genre qu'il en arrive, dans le cas de sensibilité inégale, à cette conclusion, que le phénomène est *objectif* et que le diapason donne effectivement une note différente selon qu'il vibre devant une oreille ou devant l'autre! D'où il suit que c'est le diapason qui a tort — ou que Flessel a la *berlue!*

Le mirage a son similaire auditif dans l'*acousmate*, hallucination par laquelle on entend dans les airs des bruits de voix et d'instruments qui n'y sont naturellement pas, de même que le mirage offre à la vue le spectacle trompeur d'îles verdoyantes épanouies sur l'immensité sans bornes de la mer, oasis parfumées, agrémentées de sources pures, dans l'étendue des sables brûlants du désert.

Enfin, outre la surdité complète et irrémédiable produite par la paralysie du nerf acoustique, une foule d'affections connues, spéciales, s'attaquent à l'organe de l'ouïe : l'*hypercousie*, qui fait entendre les sons plus fort que nature; la surdité incomplète ou *dysécie;* la *paracousie,* qui fait entendre des bruits imaginaires; l'*hypéréthésie*, ou excès de sensibilité du nerf acoustique, etc., etc.

Bayle, tombant en convulsions au bruit d'un filet d'eau coulant d'un robinet, nous offre un assez curieux exemple d'hypéréthésie.

(1) Je reçois précisément une lettre d'un médecin de mes amis, dans laquelle il me raconte qu'il soigne actuellement, pour une autre affection, un jeune homme d'une de nos grandes villes du sud-ouest, atteint de diplopie bien caractérisée : conséquence de la maladie pour laquelle il est en traitement.

Willis cite plusieurs personnes *dures d'oreilles*, c'est-à-dire atteintes de dysécie (ouïe faible), du moins apparemment, qui n'entendaient les sons faibles qu'autant qu'un grand bruit les accompagnait ou, plus exactement, leur servait de véhicule. C'est à tort, en tout cas, que Willis donne à ce phénomène le nom de paracousie, qui sert à indiquer le cas, non des gens qui sont durs d'oreilles, mais de ceux qui entendent de travers.

Mais, écrire un traité des maladies de l'oreille n'est pas notre but; ce serait, d'ailleurs, la tâche d'une plume autrement compétente que la nôtre. Si nous avons indiqué sommairement à quels maux l'oreille est sujette et l'insuffisance, selon nous, des observations médicales dont ce fragile et merveilleux organe a été jusqu'ici l'objet, c'est un peu pour détruire quelques illusions et beaucoup pour préparer ce qui nous reste à dire sur cet intéressant sujet, que nous ne saurions épuiser.

III

Les personnes chez lesquelles le sens de l'ouïe est parfait, possèdent, ainsi que nous l'avons dit en commençant, la faculté précieuse de distinguer toutes les relations qui existent entre les sons de ton différent, de décomposer, comme le prisme fait les couleurs, les sons les plus complexes, les plus chargés d'harmoniques, en vibrations simples (1). Les personnes qui jouissent de cette faculté sont douées de ce qu'on appelle une *oreille musicale* — à des degrés différents, bien entendu.

Mais il en est qui n'ont d'autre faculté que celle d'*entendre*.

L'oreille humaine est, comme nous l'avons vu, immergée dans un océan fluide dont chaque ondulation produit son effet. Répétées à des intervalles réguliers et rapides, ces ondulations donnent à une « oreille musicale » la sensation d'une note musicale; à des intervalles irréguliers, c'est le sentiment du bruit qu'on éprouve (2). Eh! bien, à de certaines oreilles, régulières ou irrégulières, toutes les ondulations du fluide auditif n'apportent que la sensation du *bruit*, et la musique n'est pour

(1) Suivant Weber, l'oreille d'un musicien exercé distingue parfaitement deux notes dont les vibrations respectives sont entre elles dans la proportion de 1000 à 1001. (*Wellenlehre auf Experimente Gegründet*, Von den Brüdern Ernst Heinrich Weber und Wilhelm Weber. Leipzig, 1825).

(2) Hooke le premier, en 1681, produisit un son musical par des petits coups légers répétés à intervalles égaux et rapides. Sa crécelle, la sirène de Cagnard de la Tour, la roue dentée de Savart ont été construites pour la démonstration mécanique de ce phénomène.

elles, suivant le mot de Théophile Gautier, qu'*un bruit qui coûte cher*. Elles n'ont aucune idée du plaisir qu'éprouvent les oreilles mieux douées à suivre dans leur évolution merveilleuse une succession de notes choisies avec art, et ne sauraient distinguer un ton d'un autre.

D'autres, sans être absolument insensibles à la musique, ne font point de différence entre les productions horripilantes de l'orgue de Barbarie et les accents de l'instrument le plus parfait.

Je connais une personne douée d'une vue excellente, quoique déjà âgée, qui a toute sa vie parfaitement distingué les sept couleurs du prisme, et qui n'a jamais rien entendu aux nuances intermédiaires les plus nettes, les plus tranchées. N'y a-t-il pas une grande similitude entre l'infirmité de cette personne, assez bonne musicienne, pour comble, et les personnes dénuées d'oreille musicale?

Saint-Augustin, anathématisant les malheureux qui n'aiment pas la musique, prouvait l'excellente organisation de son oreille, bien plus encore que l'étendue de sa charité chrétienne; et Shakespeare, faisant dire à l'un de ses personnages qu'il faut se méfier de

The man that hath no music in himself... (1)

parce que cet homme est capable des actions les plus noires, Shakespeare n'est pas moins blâmable que Saint-Augustin. Il faut plaindre ces infortunés, mais bien se garder de leur faire une mauvaise réputation ou de les envoyer au diable, car ils sont les victimes, non les instruments de leur infortune.

Des hommes extrêmement remarquables, des hommes distingués par un grand talent poétique même, ont vécu totalement dénués d'oreille musicale.

Tel fut le cas de Pope, un des maîtres incontestés du rhythme poétique. Pope avouait ingénûment son infirmité qui le rendait incapable de saisir la moindre différence entre les contorsions ridicules d'un abject violonneux de carrefour et les meilleures exécutions des plus beaux morceaux de Hændel.

W. Johnson (2) raconte qu'un ecclésiastique de sa connaissance, en sortant d'une représentation donnée par la Catalani, lui avouait se trou-

(1) The Merchant of Venice. Act V, sc. I.

(2) Familiar introduction to the principles of. Physical science. Vol. I, p. 242. (Philadelphia, 1835).

ver dans l'impossibilité la plus complète de dire en quoi sa « performance » différait de celle d'un vulgaire chanteur de ballades, ajoutant gravement qu'il éprouvait autant de plaisir à entendre l'un que l'autre.

Plus sérieusement atteint, la Mothe Le Vayer ne pouvait souffrir le son d'aucun instrument, quelque harmonieux qu'il fût. Mais le bruit du tonnerre et le sifflement des vents le plongeaient dans un véritable ravissement.

Jean-Jacques Rousseau parle d'une dame qu'il connut à Paris, sur laquelle la musique produisait ce singulier effet de la faire éclater d'un rire convulsif tout à fait involontaire.

Walter Scott, quoique non absolument incapable de goûter de bonne musique, ne put jamais, quoi qu'il fît, acquérir pour lui-même la moindre notion pratique de l'art musical. Il fut placé dans sa jeunesse sous la direction d'un maître éminent d'Edimbourg; mais après des efforts inouïs, bientôt reconnus inutiles, le professeur dut renoncer à la tâche entreprise et l'élève abandonner toute tentative pour cause d'absolu défaut de cet élément indispensable du succès : une oreille musicale.

Ces exemples pourraient être multipliés à l'infini, et sans aller si loin, on en trouverait la matière de plusieurs volumes rien que dans le cercle ordinaire de ses connaissances. Mais un phénomène plus rare, offrant des complications qui déroutent toute théorie dont la base n'a pas une solidité éprouvée, se présente naturellement sous notre plume.

Celui que nous pourrions appeler le père, mais qui, en tout cas, fut le parrain de la science acoustique, Joseph Sauveur, naquit sourd-muet. Il resta muet jusqu'à l'âge de sept ans, n'eut jamais la parole libre, et fut toute sa vie presque sourd. Il avait une voix fausse et nul sentiment musical. Pour la vérification de ses expériences, il était obligé d'avoir recours à des musiciens. Et ce fut Sauveur qui, le premier, découvrit que le caractère d'une note dépend du nombre des vibrations qui l'agitent dans une période donnée! (1)

L'homme n'est pas maître de ses sens; c'est un axiome philosophique auquel la vie de Sauveur semble donner un énergique démenti, mais Sauveur est une grande et fort rare exception, sans parler de son organisation particulière qui le rendait si étrangement propre aux mathémati-

(1) Saunderson, le professeur aveugle, enseignait, vers le même temps, l'optique à l'Université de Cambridge, mais il n'y excella qu'en ce qui concerne seulement les curiosités de cette science. En quoi il ne peut être comparé à Sauveur, qui fit faire à l'acoustique ses premiers pas sérieux.

ques, car il était mécanicien avant que de parler et apprenait tout jeune encore la géométrie sans maître.

Considérant le peu de pouvoir que l'homme en général est capable d'exercer sur ses sens, et sur le sens de l'ouïe particulièrement, on comprend qu'on puisse être Wagnérien autrement que par préjugé d'école, c'est-à-dire de bonne foi : peut-être suffit-il pour cela d'une tension excessive des trois mille cordes de la lyre de Corti.

On a coutume de dire qu'il ne faut pas disputer des goûts ni des couleurs; il ne serait que juste d'ajouter : ni des préférences musicales, qui sont tout aussi impérieuses et exclusives.

Il existe des organes qu'une douce et simple mélodie charmera toujours bien davantage que l'harmonie la plus savante et la plus riche. Or, les organes de cette sorte ne laissent pas que de venir se loger, parfois, dans la cavité de l'os pétreux d'un critique qui ne se doute pas de son infirmité, — si c'en est une. Et, par contre, il en est d'autres qui exigent les complications les plus inextricables du mélange harmonique et ne sauraient se satisfaire à moins. Mais comment accorder les possesseurs de deux organes si différents et empêcher qu'ils n'en viennent aux mains dans les occasions solennelles?

C'est toujours l'histoire « du démêlé d'un poète tragique avec un auteur comique ; » nul ne sera capable de les mettre d'accord, s'il n'y emploie un grain d'hypocrisie, ne pouvant à la fois *préférer* le tragique et le comique; et c'est précisément de préférence qu'il s'agit : « Pour un composeur de farces, dit Giblet, vous avez bien de la vanité. » — « Pour un versificateur qui ne doit sa réputation qu'à de faux brillants, repart Calidas, vous vous en faites bien accroire. » (1) Montés sur ce ton, on finit rarement par s'embrasser, et une haine mortelle sépare à jamais l'organe plus délicat de l'organe plus robuste. Survienne une révolution, il y aura lieu de s'étonner si l'un des deux n'envoie pas, pour le moins, l'autre étudier l'harmonie des vagues déferlant sur les récifs de corail de la Nouvelle Calédonie.

Est-il besoin d'expliquer comment un critique très savant, très judicieux et aussi impartial qu'on peut l'être en pareille matière, peut être de bonne foi un fort méchant juge?...

IV

L'homme ne paraît pas être né musicien, bien que l'*origine* de la

(1) Lesage. *Le Diable Boiteux*, chap, XIV.

musique se perde littéralement dans la nuit des temps; mais il est certainement né avec une oreille musicale (1). Comment eût-il été sensible, autrement, aux accents des oiseaux des bois, ses premiers maîtres? Qui aurait indiqué à Jubal l'art de construire la cithare et la flûte, s'il n'avait eu pour guide sûr une oreille douée des qualités requises pour distinguer, bien qu'inconsciemment, les rapports des sons?

Les Grecs tournent assez lestement la difficulté en attribuant à leurs dieux l'invention de la musique et de la plupart des instruments. Tout s'enchaîne alors logiquement : l'homme a été à l'école des dieux, et il profita si bien de leurs leçons, qu'il ne cesse de perfectionner un art quelque peu entaché de barbarie à l'époque lointaine où il en reçut les éléments des maîtres de l'Olympe ; ce qui n'est guère flatteur poux ceux-ci, j'en conviens.

Quoi qu'il en soit, les Grecs comprenaient si bien l'influence exercée sur l'esprit par l'harmonie des sons, que l'histoire de leurs héros, les légendes de leurs dieux, leurs leçons de morale, la plupart de leurs lois, enfin, étaient écrites en vers, mises en musique, et chantées publiquement en chœur au son des instruments. — Les mêmes usages se retrouvent également chez les Hébreux.

C'était au reste l'opinion des philosophes que la musique était indispensable pour former une nation à la vertu ; et Platon assurait que la musique d'un peuple ne peut être altérée sans affecter la constitution de l'État. Platon avait raison, car, de son vivant même, ce grand art commença à tomber en décadence, entraînant la décadence de la nation grecque par la dépravation de ses mœurs.

Les Pythagoriciens avaient bâti toute une théorie philosophique de la musique sur cette base nuageuse que l'âme humaine est un composé d'harmonie. Ils prétendaient qu'il y avait dans l'effet musical autre chose que la sensation : un principe immatériel, mais intelligible, dominant le principe matériel ; une sorte de combinaison de rapports de nombres se débattant comme des diables, puis s'arrêtant tout à coup par une résolution soudaine d'équations mélodieuses. Eh bien ! en y mettant un peu de bonne volonté, ne pourrait-on pas découvrir dans cette merveille de brouillamini métaphysique, les germes, fort empâtés, il est vrai, de la théorie des ondulations sonores?

(1) Darwin est d'avis que l'habitude d'émettre des sons musicaux s'est développée d'abord, comme moyen de séduction, chez les ancêtres primitifs de l'homme, et a dû s'associer ainsi aux émotions les plus énergiques qu'ils pussent ressentir : à l'amour, à la rivalité, à la victoire. (Voir *l'Expression des émotions*, etc. — Revue scientifique, 16 août 1873).

On ferait des volumes avec les récits, dont fourmillent les anciens auteurs, des miracles accomplis par la musique :

Les bêtes féroces, puis les esprits infernaux, l'occasion venue, charmés par les accents de l'époux infortuné de la belle Eurydice ; les murs de Thèbes bâtis, en dansant, au son de la lyre du divin Amphion. — Sans oublier ceux de Jéricho, qui tombent au son des trompettes du 13e chasseurs sonnant le réveil en fanfare ! — Ici, l'ordre des temps est changé ; là, ce sont les flots, les arbres et jusqu'aux rochers qui entrent en danse, charmés par les doux accords du sistre ou de la flûte de Pan. Le granit verse des larmes ; l'homme pleure des perles ; le Sahara est transformé en pays de Cocagne : Tels sont les prodiges ordinairement accomplis par les sons musicaux. Ces exagérations mêmes ne nous indiquent-elles pas quelle puissante influence exerçait la musique sur l'oreille... des poètes de ces naïves légendes ? En somme, l'exagération n'est pas si grande qu'elle le paraît, et l'influence de la musique s'étend en réalité à la nature inanimée. — Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans des développements de cette nature.

Le premier fait qui sort, du moins en partie, des brouillards de la légende, c'est celui de David chassant le diable du royal corps de Saül en jouant de la harpe. Ce diable avait évidemment quelque degré de parenté avec celui que le chanteur Farinelli avait mission de chasser du corps non moins royal de Philippe V d'Espagne, au commencement du siècle dernier : Mettons que c'était une très noire et très lancinante mélancolie, et il nous reste deux exemples très présentables et classiques au premier chef de l'influence de la musique sur le cerveau des gens — dont l'organe auditif est parfaitement constitué.

Et, tenez, voici un exemple emprunté à des sources beaucoup moins imposantes, il est vrai, mais tout aussi authentiques. Au mois de janvier 1873, les journaux publiaient le *fait-divers* suivant que je débarrasse des enjolivements de style habituels aux *reporters* soucieux d'un consciencieux *tirage à la ligne :* Dans une maison de la rue Sedaine, les cris : « Au secours ! à l'assassin ! » se font entendre en plein jour. Ces cris sont poussés par un pauvre vieillard que des malheurs de famille, amenés par les douloureux événements de 1870-71, ont rendu fou. Il menace de se précipiter par la fenêtre, dans la conviction que sa chambre solitaire est peuplée de gens qui en veulent à sa vie. Survient une jeune fille qui, sans mot dire, se met au piano et joue un air doux et mélancolique que le fait-divers ne nomme pas. Alors, l'exaltation du vieillard, qui lutte en ce moment avec des agents de police occupés à l'empêcher

de se jeter par la fenêtre, tombe comme par enchantement, il s'attendrit et bientôt s'affaisse dans un fauteuil. La jeune fille au piano, sa nièce, vient de renouveler le miracle de David, en chassant du corps du pauvre vieillard le démon qui l'obsède !

De même qu'elle a le pouvoir de chasser le diable, la musique jouit aussi de la singulière prérogative de l'évoquer et de l'introduire où il n'a que faire. On sait quel « diable-au-corps » produisent les accents belliqueux de la *Marseillaise*...

Thimothée, le Thébain, s'amusa un jour à exciter la fureur du Grand Alexandre, en lui jouant un air Phrygien, à tel point qu'il saisit ses armes tout à coup et menaçait de tout exterminer. Ce que voyant, l'artiste s'empresse de passer sans retard au mode Lydien, qui ramène aussitôt le héros à des sentiments plus doux.

Cassiodore nous a transmis une lettre de Théodoric à Boëce, écrite vers 490 avant J.-C. (1), qui contient, outre une curieuse appréciation de l'art musical à cette époque, l'analyse des cinq modes usités et de leur influence sur l'âme humaine.

«... Qu'y a-t-il, s'écrie Théodoric, de supérieur à cet art divin, qui, par sa douce harmonie, embrasse tous les corps célestes, et, par une puissance pleine de charmes, réunit les éléments de la Nature partout épars et isolés. Toutes les conceptions qui modifient l'être humain supposent une constante harmonie. C'est elle qui met la convenance dans nos pensées, la beauté dans nos discours, la régularité dans nos mouvements, quand elle arrive dans nos oreilles, coordonnée par de savantes lois; elle commande et inspire nos chants et change nos esprits et nos cœurs. . . . . .

« Elle charme la tristesse, hélas ! si funeste; elle apaise les emportements furieux ; elle change en douceur la cruauté la plus féroce ; elle ranime les cœurs lâches et les esprits indolents ; elle procure le sommeil salutaire à celui que de tristes veilles tourmentaient; elle rappelle aux saintes lois de la chasteté l'homme flétri par un amour impur; elle dissipe l'ennui, toujours si contraire aux bonnes pensées; elle change les haines funestes en secours bienfaisants; et, par le plus heureux mode de guérison, elle bannit de l'âme les passions par l'attrait même du plaisir..... Elle parle sans langue et en se faisant obéir des choses insensibles; elle exerce sur les sens un souverain empire.

« Toute cette harmonie s'obtient, ici-bas, par le moyen de cinq tons,

(1) Cassiodore. Lib. II, ep. 40.

dont chacun porte le nom de la province où il fut inventé. Car la bonté divine, en imprimant la beauté à tous ses ouvrages, l'a répandue et dispersée dans des lieux divers.

« Le ton *Dorien* recommande la pudeur et produit des mœurs chastes;

« Le ton *Phrygien* excite au combat et remplit d'une ardeur furieuse.

« L'*Eolien* calme les tempêtes de l'âme et charme par le sommeil les cœurs déjà calmés par ses accords.

« Le *Toscan* donne de l'intelligence aux plus ignorants et de l'ardeur pour les biens célestes aux hommes appesantis par le désir des biens de ce monde.

« Le *Lydien*, inventé pour bannir de l'âme les soucis et les chagrins, la soulage et la fortifie par ses accords mélodieux.

« Ces cinq tons se divisent chacun en trois parties, car tous ont un *dessus*, un *medium* et une *basse;* et comme toutes ces inflexions de la voix, harmonisées par des sons alternatifs, ne peuvent exister l'un sans l'autre, on a sagement inventé les quinze modes musicaux qui embrassent tous les chants assortis à nos divers organes (1). . . . . »

Tout cela pour en venir à trouver un chanteur digne d'être présenté à son beau-frère Clovis, roi des Francs. Théodoric était homme de style et vain de ses connaissances artistiques; mais il nous indique à quel mode avait recours l'*enchanteur* pour produire tel ou tel phénomène psychique sur la personne du patient qu'il se choisissait, et l'on a vu, par l'exemple d'Alexandre, que ce choix tombait aussi bien sur les grands que sur les petits. Sachons donc gré à Théodoric du fait, sinon de l'intention.

Le poète Tyrtée, choisi pour général — sur les avis de l'oracle — par les Lacédémoniens découragés, ranime leur courage par ses chants et les conduit d'un bon pas à la victoire.

On sait, d'autre part, comment Terpandre apaisa une sédition qui venait d'éclater à Lacédémone, avec sa cithare pour toute arme offensive et son art pour bouclier.

A l'occasion d'une de ces émeutes plus bruyantes que terribles qui signalèrent les dernières années de l'empire, je ne sais plus quel officier supérieur (ou général) proposa d'employer le moyen de Terpandre, revu et augmenté, pour faire cesser tout ce tapage, en faisant défiler la musique militaire à travers Paris, c'est-à-dire, d'un bout à l'autre des boule-

(1) A. Jouve. Étude sur Boëce. (*Revue Indépendante*, 15 novembre 1866).

vards en ébullition. J'ai beaucoup regretté pour ma part qu'on n'ait pas tenté l'exécution d'un tel projet, car j'ai conservé l'entière et inaltérable conviction que le moyen réussirait infailliblement.

Les chants des Bardes Gaulois n'arrêtaient-ils pas les fureurs des combattants ivres de sang plus sûrement que n'aurait pu le faire la plus puissante intervention armée, le mandat « d'arrêt » le plus énergiquement libellé ?

Cette action si manifeste de la musique sur le cerveau, et par suite sur toute l'économie de l'homme, a fait naître dans bien des esprits divers, l'idée de l'employer comme agent thérapeutique.

C'est ainsi que le P. Kircher, qui s'est beaucoup occupé du sujet, comme de tout ce qui se rapporte aux phénomènes de l'acoustique, nous assure que la musique est, par excellence, le remède de la danse de Saint-Guy, entre autres maux nombreux qu'elle guérit également.

C'était d'ailleurs une croyance très répandue au moyen-âge que toutes les affections nerveuses, et jusqu'à l'épilepsie et la rage, étaient guéries par la musique. Que cette croyance ne fût pas entièrement dépourvue de sens, nous croyons l'avoir démontré par des exemples; mais nous ferons sagement de ne pas nous engager trop avant dans cette voie, car nous ne tarderions guère à y rencontrer des auteurs qui auraient bien fait d'expérimenter sur eux-mêmes l'influence des sons musicaux sur la sottise.

Citons pourtant ce dernier exemple, emprunté à l'*Histoire de l'Académie des Sciences :*

« Un musicien illustre, grand compositeur, fut attaqué d'une fièvre qui, ayant toujours augmenté, devint continue avec des redoublements. Le septième jour il tomba dans un délire très violent et presque sans aucun intervalle, accompagné de cris, de larmes, de terreurs et d'une insomnie perpétuelle. Le troisième jour de son délire, il demanda à entendre un concert dans sa chambre ; son médecin n'y consentit qu'avec beaucoup de peine. On lui chanta les cantates de Bernier. Dès les premiers accords qu'il entendit, son visage prit un air serein, ses yeux furent tranquilles, les convulsions cessèrent absolument ; il versa des larmes de plaisir et fut sans fièvre durant tout le concert ; mais dès qu'il fut fini, il retomba dans son premier état. On ne manqua pas de continuer l'usage d'un remède dont le succès avait été si imprévu et si heureux. Dix jours de musique le guérirent entièrement, sans autre secours qu'une saignée au pied qui fut la seconde pendant sa maladie. »

Un médecin a repris tout récemment la thèse du P. Kircher (1). Je ne vois pas qu'il y ait apporté des faits nouveaux, mais j'estime que les anciens suffisent à justifier une sérieuse étude de ce moyen curatif, aussi efficace, peut-être, qu'une infusion de cloportes (oniscus asellus) — fût-ce dans l'hydropisie.

« Les mouvements mesurés et réguliers, dit Condorcet (2) s'exécutent avec moins de fatigue. Ceux qui les voient et les entendent en saisissent l'ordre, ou les rapports, avec plus de facilité. Ils sont donc, par cette double raison, une source de plaisir. » C'est en vertu de ce principe, et pour transformer une fatigue en plaisir qu'on place un orchestre ambulant à la tête d'un régiment en marche. Il faut, pour bien se rendre compte du phénomène, voir une colonne de fantassins harassés, affaissés, débandés, perdus, se rallier, relever la tête et marcher d'un pas alerte au son d'un simple et modeste clairon.

Je lis dans l'*Eco d'Italia*, qui se publie à New-York, qu'une ligue de *hatres familiæ* s'est récemment constituée à Quincy (Illinois), et qu'elle a voté la résolution de ne point permettre aux jeunes filles d'apprendre la musique, qu'elles n'aient d'abord appris à pétrir le pain, à laver la vaisselle, — qu'elles ne se soient, en un mot, rendues habiles dans tous les petits soins pleins d'attraits de la vie domestique.

C'est un tort grave. Sans aller jusqu'à prétendre que la vaisselle serait mieux lavée si elle l'était en musique, je professe l'opinion que les choses n'en vont que mieux et plus régulièrement chez les personnes dont l'oreille est exercée à saisir la mesure, et que les pères de famille de l'Illinois sont des sauvages.

Les femmes hindoues n'évoluent guère que chargées comme des mules. On les voit aller portant sur la tête d'immenses jarres d'eau (quelquefois quatre ou cinq superposées), des pièces d'étoffes pesantes, des gerbes de cannes à sucre, des fagots, des paniers remplis ; un enfant à califourchon sur une hanche et maintenu d'une main, l'autre main n'ayant garde de rester libre. Elles vont, ainsi chargées, avec une grâce et une légèreté inconnues de nos paysannes — parce que nos paysannes n'ont pas, comme elles, d'énormes pendants d'oreilles et des anneaux d'argent aux bras et aux chevilles, dont le tintement cadencé accompagne leur marche !

(1) Dr Chomet. *Influence de la Musique sur la santé*, etc. — Paris, 1874.

(2) *Esquisse d'un tableau historique des Progrès de l'esprit humain.* (Première époque).

Quiconque a vu des matelots, manœuvrant au cabestan, s'accompagner d'un chant au rhythme particulièrement cadencé, comprend l'harmonie et la force que cet accompagnement donne à leurs mouvements aisés et presque gracieux.

Les orateurs romains avaient également recours à la musique pour régler les différentes intonations de leurs discours. Ils se donnaient à eux-mêmes une répétition générale la veille d'un grand événement oratoire, et se faisaient accompagner par le son des instruments, comme un artiste par le souffleur.

Imaginez M. Jules Simon répétant un discours sur l'enseignement supérieur ou sur le libre échange au son de la petite flûte, ou M. Emmanuel Arago défendant la liberté de la presse avec accompagnement de trombonne : vous aurez une idée de la scène qui se passait chez Cicéron, la veille d'une séance importante au Sénat romain !...

En résumé, des organes de nos sens (y compris le sixième sens indiqué par Brillat-Savarin), l'oreille est certainement le plus délicat et le plus sensible. D'où vient donc que c'est précisément celui de nos organes avec lequel on en use avec le moins de ménagement ?

Il existe des ordonnances de police très sévères, rendues expressément en vue de la protection de l'odorat et de la vision.

Le goût et le toucher se défendent bravement eux-mêmes.

Mais l'ouïe n'est armée ni pour l'offensive ni pour la défensive — puisque se boucher les oreilles pour ne pas entendre est un moyen reconnu insuffisant.

Cependant il n'est venu à l'esprit d'aucune autorité quelconque d'ordonner des mesures préventives contre les bruits discordants, qui constituent la majorité des combinaisons sonores, tout comme les oreilles défectueuses sont en majorité écrasante dans la foule des oreilles.

Et c'est justement ce qui explique l'incurie chronique que je signale en vain, laquelle a pour complice l'indifférence de la multitude en matière d'acoustique.

L'harmonie n'est pourtant pas chose de si mince importance.

ADOLPHE BITARD.

LE VIOLONCELLE

— NOTES D'UN COMPILATEUR —

L'Homme chante. — La Clarinette déclame. — Le Basson gronde. — La Flûte gazouille. — Le Hautbois gémit. — La Trompette appelle. — Le Cor soupire. — Les Timbales tonnent. — Le Trombone rugit. — Le Tambour marche. — Les Cymbales éclatent. — Le Violon rêve. — *Le Violoncelle prie.*

Le violoncelle, en effet, a un caractère grave et recueilli ; il est émouvant, il est majestueux, il élève l'âme vers les régions célestes. Chanteur sublime, il sait pourtant descendre au rôle plus modeste d'accompagnateur ; on l'a vu même, dans de fréquentes occasions, perdre sa voix au milieu des cent voix de l'orchestre, effacer sa personnalité, s'égarer dans la foule, se faire humble alors, mais utile encore.

Si, en ce monde, les êtres vivants valaient autant que les choses inertes, nous verrions, à l'exemple du violoncelle, nos fières cantatrices et nos glorieux ténors ne pas dédaigner parfois de faire leur petite partie dans les chœurs.

« Dans les orchestres modernes très riches, où les violoncelles sont en grand nombre, on les divise souvent en premiers et seconds. Les premiers exécutent une partie spéciale, mélodique ou harmonique, et les seconds doublent les contre-basses à l'octave ou à l'unisson.

Rossini dans l'introduction de l'ouverture de *Guillaume Tell* a écrit un quintette pour cinq violoncelles soli, accompagnés en pizzicato par les autres violoncelles divisés en premiers et seconds. Ces timbres graves, de la même

nature, sont là d'un excellent effet, et servent à faire ressortir encore l'orchestration éclatante de l'allegro suivant. »

BERLIOZ. *Traité d'orchestration.*

« Parmi les instruments, le violoncelle est doué d'une admirable magie.

» J'ai remarqué que tous ses virtuoses étaient les plus honnêtes gens du monde.

» J'eus le bonheur d'être élève de Duport le jeune.

» Par quel miracle, lui dis-je un jour, toutes vos notes dans les mouvements les plus vifs sortent-elles si pures?

« C'est, me répondit-il avec un modeste et doux sourire de vieillard, qu'aussitôt levé je vais depuis bien longtemps à ma basse comme à une vieille épouse que j'aime.

« L'étude de cet instrument est à la fois délicieuse et pénible.

« On me demandera la cause de cette heureuse *influenza* qui domine les virtuoses violoncellistes ?

« C'est l'inspiration que donne cet instrument à ceux qui font leur habitude, leur état d'en jouer ; c'est qu'il ne fait vibrer continuellement à leur âme que l'expression de la mélancolie, de la chaste tendresse et de la religion.

« Ne lui demandez, ô artistes ! ni festivité, ni folâtreries, ni volupté ; il vous répondra par ce vers de Boileau, auquel je ne change qu'un mot :

« Le rire sur ma *touche* est en mauvaise humeur, »

« Et pourquoi, ambitieux artistes, lui demanderiez-vous plus que son beau volume de son ; que sa double corde, qui a quelque chose de la majesté de l'orgue ; que ses arpéges si variés, si vigoureux ou si légers ; que ses harmoniques, douces comme la flûte plaintive, et plus enfin que ses trois pures octaves.

« Tout en accompagnant ne chante-t-il pas ? Il exprime aussi la passion, en quelques mesures sans doute, mais si délicieusement ou si énergiquement, qu'il vous force à l'écouter.

« Quant à la forme de cet instrument, elle est si noble, si avantageuse au bras blanc et à la main d'une vierge ou d'une femme, que les peintres du moyen-âge en ont tiré dans leurs tableaux une immense ressource.

« Témoin la fameuse *Sainte-Cécile* posant son admirable main sur la touche d'une *basse de viole ;* témoin *Paul Véronèze* jouant lui-même de cet instrument à ses *Noces de Cana.*

« Aussi la forme de cet instrument comme son timbre et son expression, ont-ils leurs dilettanti. Ce sont ses ouïes en forme d'S barré, son beau et vieux vernis à l'huile, ses tables d'érable et de sapin, et surtout sa volute, presque ionique, qui les charment. »

DENNE BARON.

« Ce qui fait la double nature du violoncelle, c'est précisément en ce qu'il est comme instrument solo d'un caractère tout à fait spécial, un instrument que rien ne peut remplacer, ni imiter, soit dans son timbre, soit dans sa puissance toute mystérieuse à pénétrer l'âme jusqu'au fond par ses accents.

« Le violoncelle palpite continuellement, seul il a une vie à lui particulière.

« Sans lui l'harmonie est disloquée, les instruments sont disjoints entre-eux. Permettez-moi cette expression : les instruments ne s'aiment pas entre-eux.

« Il est comme le fil qui relie tout, comme le souffle de vie qui éclaire, qui anime et fait palpiter les masses harmonieuses.

« Malheureusement on l'a fait déchoir de son trône en le rabaissant au simple rôle de contre-basse ou de mixture entre la contre-basse et l'alto.

« Je ne veux pas dire par là que le violoncelle doive chanter continuellement; non, car ici encore il ne serait point dans le rôle qui lui est propre; mais ce qu'il devrait toujours faire, qu'il chante ou ne chante pas, ce serait de laisser circuler son souffle divin sur l'ensemble harmonique de l'orchestre, car c'est lui qui en fait l'homogénéité de couleur et d'expression.

« Une pédale de modulation au violoncelle est toujours d'un grand effet; une note jetée, un pizzicato donné à propos à cet instrument, sont autant de moyens qui ne devraient jamais être négligés.

« Quel est l'instrument qui puisse soupirer comme le violoncelle? Comme il rend bien les différentes situations de l'âme !

Quel instrument est capable comme lui d'exprimer la douleur, la sérénité, le désespoir, l'espérance, la béatitude?

« Le violoncelle seul est celui de tous les instruments qui puisse sangloter.

« Aussi est-ce inutilement qu'on s'efforce à lui faire grimacer ces mignardises qui ne peuvent que profaner la noblesse et la dignité de son caractère.

« Il réunit toutes les ressources des autres instruments solo; tout en restant, lui, inimitable, il remplace avantageusement tous les autres.

« Son timbre est tout particulier, il tient du *Cor* et de la *Voix humaine*.

« Ses effets sont très variés. Ses tenues et ses coulés sont sublimes. Ses pizzicati sont d'un caractère très dramatique, ils tiennent de la harpe, mais ils ont une énergie spéciale.

« Les accents du violoncelle qui chante semblent n'être point nés sur cette terre, et planer dans les régions étranges pour s'adresser à Dieu directement.

« Ses sons ont un caractère de pureté, de simplicité et de grandeur que rien n'égale. Ils imposent l'admiration et le recueillement, et c'est précisément à cause de toutes ces qualités que le violoncelliste doit s'attacher à toujours bien *phraser*, en plaçant sa *respiration* d'une manière très régulière.

« Le violoncelle ne charme pas, il ne charme jamais, parce qu'il ne

s'adresse jamais aux sens, comme le peuvent faire tous les autres instruments. Il élève l'âme, l'agrandit et la place sous le regard du Créateur. »

EMILE DE BRET.

L'étendue du violoncelle est sensiblement celle de la voix humaine, à la prendre depuis le contre *ut* grave que donnent (exceptionnellement) les chantres des chapelles russes, jusqu'aux sons aigus des soprani.

Il est vrai que la limite du possible vers les régions hautes n'est pas rigoureusement fixée sur le violoncelle ; elle dépend de l'habileté du virtuose.

Cette parité de diapason entre la voix humaine et celle du violoncelle n'est pas moins peut-être que la cause principale du charme que nous trouvons en lui. C'est un écho, un miroir sonore de nous-mêmes !

Comme instrument d'ensemble, le violoncelle apporte un contingent de sons précieux à l'orchestre. Il se prête, d'ailleurs, comme le violon, son congénère, à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, du pizzicato, de l'arpége ; mais on l'entend aussi comme soliste dans la sonate, le concerto, l'air varié, etc.

La musique pour violoncelle s'écrit sur trois clefs, qui en font en réalité quatre : la clef de *Fa*, la clef d'*Ut* (quatrième ligne), et la clef de *Sol,* qui se prend dans deux acceptions distinctes.

Lorsque la clef de *Sol* se trouve en tête du morceau ou immédiatement placée après la clef de *Fa*, l'instrumentiste doit jouer à l'octave basse des notes écrites ; mais si elle intervient après la clef d'*Ut,* elle reprend sa signification exacte, et les notes qui suivent doivent être exécutées à leur octave réelle.

Cette double interprétation d'une clef était à relever, car nous ne croyons pas qu'on en puisse citer un exemple analogue dans l'histoire des autres instruments.

Et si on nous demandait d'esquisser l'histoire du violoncelle, nous n'aurions pas à remonter aux époques fabuleuses des peuples pasteurs, ainsi que nous l'avons fait dans notre travail sur le hautbois (1).

Le violoncelle est un des derniers nés de la famille de l'orchestre, à moins cependant qu'on ne le considère comme une simple modification de la basse de viole.

Ce dernier instrument avait communément sept cordes, dont les trois plus graves étaient (d'après l'invention de Marais) recouvertes d'un fil métallique en spirale.

(1) Voir la *Chronique musicale* du 1er juillet 1874.

Dans les premiers temps, le violoncelle avait cinq cordes : *Ut, Sol, Ré, La, Ré*, mais cette dernière ne tarda pas à être supprimée.

C'est vers la fin du dix-septième siècle que le violoncelle fut inventé, par le P. Tardieu de Tarascon. Telle est du moins l'opinion la plus répandue.

« Mais d'autres auteurs affirment que créé par Bonoccini, maître de chapelle du roi de Portugal, il a été apporté en France et mis en vogue par Struck Ratestin.

DE PONTÉCOULANT.

Ce qu'il y a de certain, c'est que vers 1680, sept ans avant la mort de Lulli, le violoncelle fut introduit à l'Opéra de Paris par un nommé Batistini. Mais le premier virtuose qui brilla sur le violoncelle fut Francinello, musicien romain. Puis vint, comme fondateur de l'école française, Berthauld (de Valenciennes), qui se rendit célèbre dès le commencement du dix-huitième siècle.

Les Allemands eurent Romberg et Maximilien Bohrer ; les Anglais : Crossdill et Linley.

Enfin, il nous faudrait citer encore bien des noms parmi les illustrations du violoncelle, si nous voulions en donner une liste complète.

Qu'il nous suffise de rappeler ceux de : Duport, Janson, Breval, Lamarre, Baudiot, Norblin, et dans des temps plus modernes : Servais, Batta, Vaslin, Piatti, Poëncet, Jacquard, etc...

La littérature moderne s'est montrée sobre dans l'emploi du violoncelle comme moyen pour obtenir un effet dramatique.

Voici cependant deux passages importants d'œuvres d'un mérite réel, et qui sont restées populaires :

« Alors par une ouverture du rideau, ils aperçurent un jeune homme, de trente ans environ, assis sur un tabouret assez élevé et jouant du violoncelle.

. . . . . .

Il se livrait évidemment en lui quelque combat terrible ! sans doute la lutte acharnée de la volonté contre la douleur ; car de temps en temps son front se rembrunissait, et tout en continuant de tirer les plus tristes accords de son instrument, il fermait les yeux, comme si ne voyant plus les choses extérieures, il eût perdu avec elles le sentiment de sa douleur intime.

« Enfin le violoncelle sembla, comme un homme à l'agonie, pousser un cri déchirant, et l'archet tomba des mains du musicien.

« Voilà le roman que vous cherchiez, mon cher poète, il est là dans cette pauvre maison, dans cet homme qui souffre, dans ce violoncelle qui pleure. »

ALEXANDRE DUMAS. *Les Mohicans de Paris.*

« Pendant ce temps..... Ah ! je vivrais dix mille ans, je n'oublierais pas un seul détail de cette scène !.... pendant ce temps les doigts du vieillard posés sur les cordes, en tiraient par saccades des sons, des plaintes qui m'entraient dans l'âme.... La jeune fille se réveilla.... Mon père, dit-elle en souriant, j'ai une grâce à vous demander.... jouez-moi le Chant du Calvaire !.... Non, non, dit-il en essayant de sourire aussi, lui.... le jour de ton mariage, petite !..... L'enfant le regarda fixement sans répondre.... Il baissa les yeux, il secoua ses cheveux blancs sur son front plus pâle que le marbre, et prit son archet !.... J'entendis alors le Chant du Calvaire !.... Oui.... Pendant qu'il jouait, je voyais de grosses larmes tomber une à une sur ses pauvres mains amaigries et tremblantes.... Il pleurait ! Le bois et le cuivre pleuraient !.... Et moi !.... L'enfant seul ne pleurait pas !....

OCTAVE FEUILLET. *Dalila.*

ALFRED GUICHON.

CASTIL-BLAZE[1]

III

Procès à l'occasion de *Freyschütz*. — Changement d'industrie. — Revers de fortune. — Excentricités littéraires. — Le traducteur devient néologue. — *Rendez-vous la musique?*

Les critiques rancunières de la presse, qui n'étaient que des représailles plus ou moins jalouses contre les succès d'argent du traducteur de *Robin des Bois*, me rappellent une circonstance qui se produisit plus tard, mais dont le souvenir m'arrive assez à point à propos de Weber, pour me permettre de transgresser un peu l'ordre chronologique.

Je veux parler du singulier procès qui fut mis en instance au tribunal civil de Paris et dans lequel nous eûmes la désopilante satisfaction de voir M. le comte Thadée Tyrzkicwich, rédacteur de la *Revue musicale* de Leipzig, assigner M. Nestor Roqueplan, alors directeur de l'Académie impériale de musique à Paris, contre la représentation, selon lui peu orthodoxe, de *Freyschütz*, qui venait d'avoir lieu sur cette grande scène, le 7 octobre 1853. La plaisante boutade du mélophile saxon me ramène tout naturellement à initier nos lecteurs à certaines particularités littéraires, musicales et dramatiques qui ne sont probablement point encore sorties du petit cercle de dilettanti méridionaux dont je faisais partie encore, il y a une trentaine d'années, à Avignon.

(1) Voir le numéro du 1er juillet.

Cela dit en passant, je vais essayer de rapporter une scène comique ou plutôt une bizarre conversation qui eut lieu en ma présence au foyer du théâtre de cette ville, certain soir où l'on venait d'y représenter cet opéra.

Les deux interlocuteurs étaient Castil-Blaze lui-même et un amateur zélé de l'endroit. Celui-ci dit à l'autre en l'abordant cavalièrement dans cet idiome provençal, si énergique, et qu'il faut bien, quoiqu'il en coûte à un narrateur fidèle, renoncer à reproduire en français :

— Dites-moi donc, Blaze, votre *Robin des Bois*, si enchanteur, qu'est-ce qu'il nous chante ? Que demandent tous ces chasseurs ? Pourquoi toutes ces bêtes féroces ? En un mot, qu'est-ce que tout cela signifie ?

— Je ne sais pas.

— Comment ! vous ne savez pas ! vous avez traduit cette pièce dans notre belle langue européenne et vous ne savez pas ce qu'elle veut nous dire ! vous n'en comprenez pas le sens, le but, la moralité, l'intrigue enfin !

— Pas le moins du monde.

— Vous plaisantez, je crois !

— Je ne plaisante jamais que quand je me mets en colère.... Cela m'est arrivé quelquefois dans les *Débats*, par exemple.... et alors, je ne suis même plus Castil-Blaze, je m'appelle X X X. Mais d'abord, entendons-nous bien. Qui vous a dit que j'étais le traducteur de cette pièce ?

— Mais c'est vous-même qui le dites ou qui le laissez dire sur l'affiche du théâtre.

— L'affiche, selon son habitude, ne sait pas ou ne doit pas savoir ce qu'elle dit.

Mais pour moi, le ciel m'est témoin que je n'ai rien fait qu'*arranger* la musique, à peu de chose près, de ce magnifique opéra sur les paroles françaises dont la prose m'avait été livrée et que j'ai mise en vers de mon mieux pour les adapter à la mélodie : voilà tout.

— Ce n'est pas vous-même qui l'avez traduite de l'allemand ?

— J'en suis parfaitement incapable ! Je ne sais pas un mot de ce jargon barbare et anti-musical. Seulement, comme j'avais remarqué, dans cette partition, une scène, celle de *la fonte des balles*, trop difficile pour être interprétée sur la plupart de nos théâtres de province, seules scènes, après celle de l'Odéon où mon exhibition fantastique pouvait être exploitée avec quelque succès, je proposai à mon collaborateur d'en alléger sa traduction et nous la supprimâmes entièrement.

— Cette scène n'était donc point absolument indispensable à l'intelligence du drame ?

— Je pense tout le contraire, car elle y sert, je crois, de nœud à l'intrigue.

. . . . . .

— Mais lorsque le public ne comprend pas une pièce, elle l'ennuie et il n'en veut plus ?

. . . . . .

— Mon opinion est que c'est exactement tout le contraire; c'est-à-dire que lorsque le public ne comprend pas une pièce la première fois, il veut aller la voir une seconde, puis une troisième, puis une quatrième, jusqu'à la fin des fins, c'est-à-dire jusqu'à ce que son intelligence soit satisfaite, et comme une traduction, transformation ou transfiguration, selon ce qu'il vous plaira le mieux de l'appeler, est une chose, le plus souvent, incompréhensible, cela fait qu'il y revient indéfiniment... et voilà.

— Ah! ah! ah!

— Comprenez-vous maintenant?

— Je commence à saisir la ficelle.

— J'en suis fort aise. Eh bien, sachez encore, mon cher ami, qu'un opéra n'est une pièce de théâtre que pour les musiciens, et que ceux qui ne vont à sa représentation que pour les paroles sont des ânons ou des imbéciles.... Or, comme le plus grand nombre...

— Je n'irai plus....

— Je ne dis pas cela pour vous, mon cher! Dieu m'en garde ? Je sais bien que vous êtes un bon amateur qui allez toujours à l'opéra quand même; mais....

— Ah ! ce sont des ânons ou des imbéciles.... Je ne suis pas curieux le moins du monde.... Je n'irai plus voir *Robin des Bois*....

— Qu'importe ? si vous n'allez plus le voir, d'autres iront l'entendre et par une bonne raison, c'est qu'ils n'y comprendront jamais rien.

— Vous êtes vraiment un homme extraordinaire !

— Non, mon ami, je ne suis qu'un homme positif ; c'est pourquoi je sais peut-être un peu mieux que vous que les choses de ce monde doivent être divisées et classées en deux grandes catégories bien distinctes

qui sont les bonnes choses et les choses bonnes. Je sais que ce ne sont pas toujours les hommes de génie qui réussissent dans leurs entreprises, mais plutôt les hommes ingénieux, et qu'en un mot *le savoir faire vaut mieux que le savoir*. Voilà, mon cher ami, toute ma rhétorique et toute ma morale : j'en ai tiré une nouvelle industrie que j'ai résolu d'aller exploiter à Paris sur tous les tons. »

Ainsi finit cette bizarre conversation de Castil-Blaze et de l'amateur Vauclusien. Telle était la logique du premier introducteur de la musique exotique en France, et cette logique était alors, est encore aujourd'hui et sera toujours parfaitement dans le vrai. Aussi, personne ne voulait-il croire, il y a vingt ans, qu'un homme sensé parmi les Allemands, ait pu songer à venir chercher querelle à la reproduction, selon lui vicieuse, à Paris, d'un opéra qui y a acquis, depuis quarante ans, son droit de cité en enrichissant celui qui l'y a importé, tandis que ce même opéra, créé et fidèlement exécuté en Allemagne, y a vu mourir de faim son sublime auteur. Mais laissons cela et reprenons le fil de notre notice biographique.

Il y eut un moment où l'abeille parasite, ne trouvant plus de fleurs dans le domaine public, s'efforça de vivre de son propre domaine. Cette subite transmigration n'est pas toujours facile ; mais Castil-Blaze, qui osait tout, osa la tenter. Dès ce moment il *vola* de ses propres ailes : la cendre des morts ne fut plus ostensiblement remuée; les vivants eux-mêmes n'eurent plus rien à dire. Quant à Weber, il était mort à Londres depuis 1826, au moment où il préparait une représentation extraordinaire de son *Freyschütz*, qui eut lieu peu de temps après, au bénéfice de sa veuve et de ses enfants. Il y a des gloires qui ne sont que des éclairs passagers, comme il y a des existences humaines qui ne sont venues briller sur la terre que pour y être éprouvées au creuset du malheur.

Castil-Blaze venait de s'improviser compositeur de musique. Mais aussi, à partir du jour où cette belle pensée lui était venue à l'esprit, le cortége des billets de banque rebroussa chemin de la rue Buffault, qu'il habitait, jusque chez les graveurs, les imprimeurs et les fabricants de papier. C'était bien le cas de dire avec le proverbe, que *ce qui arrive par la flûte s'en va par le tambour*. Cette flûte, c'était *Freyschütz* et le *Barbier de Séville*, et ce tambour, destiné à ne pas faire grand bruit par lui-même, c'était : *Belzébut ou les Jeux du roi René*, grand opéra en quatre actes, exorcisé, dès son apparition en 1840, par l'Académie royale de musique, et *exécuté* à Montpellier dans une première et dernière représentation, le 15 août 1841. Ce furent ensuite : la *Colombe*, opéra en

un acte, qui n'eut pas un meilleur sort ; *Choriste et liquoristes*, qui eurent cependant le bon esprit de ne pas sortir de l'officine du distillateur ; et enfin *Pigeon vole* ou *Flûte et Poignard,* autre volatile musical en un acte, dont la première représentation eut lieu à Avignon, le vendredi 3 mars 1843, devant un public de compatriotes et d'amis (nous en faisions partie), restés froids et impassibles en présence d'un poëme glacial, sans intérêt, sans intrigue, encadré d'une mélodie sans unité, sorte d'énigme à travers laquelle on était cependant curieux de percer, afin de deviner à quelle école appartenaient tels ou tels duos, trios, quatuors, quintettes, etc., plus ou moins bien assaisonnés de roucoulements de flûte, comme feu le *Rossignol* de Lebrun. *Ne forçons pas notre talent*, etc.

Sur le *libretto* de cette pièce, publié à Paris chez Boulé, on lisait les lignes suivantes, moins piquantes que burlesques, mais que nous signalons néanmoins, afin d'achever d'initier le lecteur dans tous les replis de la nature bizarre de l'esprit dont nous nous occupons. Ces lignes figurent sur le frontispice de l'ouvrage en forme d'avis *aux acheteurs :* précaution, s'il en fut jamais, très inutile :

Partition réduite avec accompagnement de clavecin, et disposée pour la conduite de l'orchestre: 15,000 *francs, et comptant* 15 *francs ; parties d'orchestre et le livret,* 50,000 *francs, et comptant* 50 *francs.*

Vous voyez par là que l'amour de la gloire ou l'ambition avaient tourné l'esprit du critique au point de ne plus savoir se reconnaître lui-même, et que pour avoir voulu devenir un habile homme, il avait cessé d'être un homme habile. Le *savoir faire* ne l'emportait plus sur le *savoir*, car le *savoir* ne voulait plus céder le pas au *savoir faire :* O humanité !

Mais ce n'est pas tout encore. — Le diable ne veut jamais s'arrêter en bon chemin, — surtout quand il voit que ce chemin commence à être parsemé d'épines. Pour comble de malheur, notre héros ambitieux essaya de conjurer ses revers dramatiques à l'aide de la spéculation financière, ressource qui ne sympathise guère avec les combinaisons du contrepoint, de la littérature et des arts. Il joua à la Bourse, et il perdit le reste de ses écus. Il aurait pu y perdre quelque chose de plus précieux encore : sa santé s'altéra, et un moment on craignit pour sa raison, même pour ses jours. Toutefois, il en fut quitte pour ses billets de banque et une forte maladie qui faillit le conduire prématurément *ad patres.*

Mais reportons nos souvenirs vers des temps meilleurs, qui rappellent des circonstances ou des pensées plus riantes.

Une des particularités qui distinguaient le célèbre critique musical

dont nous avons étudié et recueilli les traits les plus caractéristiques, c'était, nous l'avons déjà dit, sa prétention à l'originalité, au pittoresque et au néologisme. Il abhorrait ce que l'on appelle très improprement les *lieux communs*, et il affectait de ne jamais suivre les lignes tracées. Cette prétention frise quelquefois le pédantisme chez les écrivains qui ne sont pas tout à fait des Montaigne, des Sterne ou des Rabelais. Elle le fourvoya plus d'une fois dans des excentricités pittoresques ou des sinuosités labyrinthiennes qui décelaient moins l'originalité que le baroque.

On devait être, d'ailleurs, justement surpris et offusqué de voir le savant musicien qui ne pouvait rayonner par lui-même, puisqu'il n'était qu'un réflecteur de la gloire d'autrui, se poser tout à coup en aristarque universel ou chien enragé qui déchire et mord au hasard tout ce qui veut briller ou s'élever autour de lui.

Toutefois, de temps en temps, des étincelles de génie et des appréciations lumineuses perçaient encore au travers de ces obscurités affectées de rhéteur. On lui doit d'heureuses rectifications, quelques termes nouveaux d'une utilité réelle, restés en vigueur, et surtout un système régulier de prosodie que nul musicien littérateur n'avait avant lui compris ni mis en pratique d'une manière claire et nette. Nous reviendrons, en son lieu et place, sur ce chapitre important. Nous n'avons pas encore abordé les hautes questions de l'art au sujet de la coupe musicale du vers, que nos plus grands librettistes, Scribe en tête, ont si cavalièrement dédaignée ou négligée.

Nous avons dit que Castil-Blaze avait créé quelques mots heureux ou utiles que nos littérateurs musiciens ont fini par adopter : ainsi, à propos du mot *librettiste* que nous venons d'employer, quoiqu'on le trouvât vicieux dans l'acception nouvelle qu'on lui donne au théâtre, attendu, disait-il, qu'il est déjà en crédit dans les bureaux de police et chez les batteurs d'or, il en imagina un spécial : *parolier ;* et aux qualifications assez triviales ou vulgaires de *danseur* et *danseuse* de ballet, il substitua *ballerin* et *ballerine*, de l'italien *ballare,* danser. Ces termes ont définitivement pris racine parmi ceux de notre vocabulaire musical.

Dans d'autres circonstances, il a été moins heureux ; ainsi, lorsque, p. 482 ou 483 de son *Molière musicien*, il déblatère vivement contre l'Académie française qui n'a pas écrit, dans son dictionnaire, *harpège* au lieu de *arpége* (manière d'attaquer les sons successivement comme sur la harpe), il a oublié de remarquer que ce mot, comme beaucoup d'autres termes français de musique, dérive de l'italien *arpeggio*, qui lui-même provient de *arpa*, *harpe*.

Mais nous avons dit que Castil-Blaze affectait de ne rien faire et de ne rien dire comme tout le monde ; c'est ce qui nous explique une foule de critiques hasardées, heureuses ou malheureuses, selon qu'il se trouvait plus ou moins en veine, mais que nous nous dispenserons d'énumérer ici, attendu qu'il faudrait le passer lui-même en revue du haut en bas, c'est-à-dire depuis son chapeau castillan jusqu'à sa griffe, dont le blason n'avait pour tout emblème héraldique qu'une clef de sol. Quant à ses salutations épistolaires, avec ses amis elles s'exprimaient invariablement comme suit : *votre infiniment* DÉVOT !... S'il avait dit dévoué au lieu de *dévot*, il aurait craint de déroger à son système arrêté de singularisation universelle.

Enfin, il avait voulu se distinguer jusque dans son cachet de correspondance, qui était composé d'un commencement d'*allegro*, au ton de *la* majeur, avec clef d'*ut* quatrième ligne, et ces deux notes en accord sur la portée : *la, mi.*

Nous terminerons ce chapitre par une petite incartade ou apostrophe en guise d'anecdote plaisante, car avec lui il y en avait dans tous les tons ; et là il pouvait se vanter d'être fécond créateur. Voici :

Un amateur musicien (je crois que c'était Bastide, père d'un avocat avignonnais, aujourd'hui bon musicien lui-même) lui avait emprunté je ne sais quel cahier de musique auquel lui, Castil-Blaze, tenait beaucoup, mais que son ami avait oublié dans ses rayons. Près de deux ans s'étaient écoulés depuis le jour où il lui avait confié cette musique, d'assez mince valeur intrinsèque, et qu'il n'osait plus lui réclamer. Il ne savait comment s'y prendre un peu poliment, lorsqu'un jour, l'abordant au milieu d'un cercle d'amis, il lui adressa la parole en ces termes en le frappant légèrement sur l'épaule :

— *Escouta*, *Bastide...*

— Hein ?

— *Rendez la musica*, *vo ?* (Rendez-vous la musique, vous ?)

— Pourquoi me demandez-vous cela ? fit Bastide qui ne se rappelait pas.

— Oh ! ne vous formalisez pas ! c'est une simple question que je vous adresse. La règle des habitudes n'est pas encore bien fixée sur cette question arithmétique. Il y a de certaines choses qui se rendent ou ne se rendent pas. C'est une variante avec point d'orgue *ad libitum ;* il en est même qu'il serait de fort mauvais ton de restituer : une épingle, un pain à cacheter ou une feuille de papier à lettres, par exemple ; eh bien, la musique, aux yeux de certaines personnes, est, à peu de chose près, dans cette infime catégorie-là. Cependant, à son endroit, les avis sont

encore partagés : les uns la rendent, les autres ne la rendent pas. Ainsi, comme bien vous pensez, ceux-ci la gardent à perpétuité ; pour eux il y a prescription. C'est pourquoi il m'était curieux de savoir de quel côté, à ce sujet, un homme de sens délicat, tel que vous, aime à pencher. »

Bastide, nous l'avons dit, ne se rappelait pas, et il regardait Blaze, fixément entre les deux yeux, pour tâcher d'y lire sa pensée et y démêler le motif de sa bizarre interpellation.

— Quel original ! se dit-il à part.

— Enfin, la rendez-vous ou ne la rendez-vous pas ? reprit Blaze un peu plus brusquement : dites oui ou non.

— Mais, parbleu, oui, je la rends !

— Eh bien, j'en suis fort aise, et je ne vous en demande pas davantage ; c'était une simple question de curiosité. Adieu ! portez-vous bien ! »

Et il lui serra la main en le quittant sans s'expliquer plus clairement.

Le lendemain, Bastide, après avoir passé la nuit et une bonne partie du jour sous le poids de cette singulière question, qui n'avait été jusque-là pour lui qu'une énigme, vint à se rappeler que son ami lui avait en effet prêté, dans le temps, un cahier de musique ; qu'il avait négligé de le lui rendre, d'abord par paresse, puis par oubli ; et, ayant eu le bonheur de le retrouver parmi ses papiers, il se hâta d'aller le lui rapporter, avec force compliments sur sa manière nouvelle, très délicate et très originale, de réclamer ses droits.

Je me suis servi depuis, mainte fois moi-même, de ce moyen-là pour me faire rendre ma musique prêtée ; mais le stratagème, quoique bon, ne m'a pas toujours également bien réussi, probablement parce qu'il n'était qu'une pâle traduction du texte original.

La musique prêtée *meurt et ne se rend pas*. C'est comme la *garde*... je voulais dire que, le plus souvent, celui qui la tient la garde... et cependant... voyez donc la bizarrerie capricieuse des choses de ce monde ! Le musicien qui s'était depuis si longtemps impunément et irrévocablement approprié la musique d'autrui, n'avait eu, ce jour-là, qu'à dire un mot pour se faire restituer la sienne !...

. . . . . .

Qu'on vienne nous dire après que cet homme d'art n'avait pas d'imagination !

IV

Son genre d'esprit. — Encore ses traductions. — Horloges musiciennes. — Henri-Blaze, baron de Bury, fils de Castil. — Mariage du père. — Singulière anecdote à l'occasion de ce mariage. — *Peut-être !*

Il me tarde, en écrivant ces pages, consacrées à la mémoire de notre très regretté Castil-Blaze, d'arriver au moment où je n'aurai plus que de doux souvenirs, d'honorables travaux et d'heureux faits à constater sur la vie et les écrits de l'excellent ami et du savant musicien que j'ai connu et su apprécier dès ma plus tendre jeunesse. Il venait fréquemment, le soir, chez un de mes oncles paternels, depuis député et maire de notre ville natale, sous la Restauration; mais, même avant cette époque, il s'y rendait fréquemment certains jours marqués de la semaine, concurremment avec d'autres bourgeois et bourgeoises du pays, aussi bons appréciateurs de la belle musique de Rossini, toute nouvelle alors, que zélés amateurs de la *bouillotte*, jeu de cartes très en vogue avant que le *boston* et le *whist* nous fussent arrivés d'Angleterre.

Bien que le célèbre critique musicien fût déjà alors grand jeune homme et moi encore enfant, je me rappelle qu'on appréciait déjà beaucoup son esprit caustique et mordant, et que l'on écoutait même avec plaisir les chansonnettes et les romances de son crû, comme aussi les charmants quatuors pour voix d'hommes qu'il arrangeait sur nos meilleurs airs connus. Mais il avait, il faut en convenir, un penchant immodéré pour les jeux de mots, les pointes d'esprits et le calembourg. Pour se les rappeler tous, il faudrait avoir la mémoire prodigieuse de son excellent père, Henri-Sébastien-Blaze, notaire très estimé de la ville d'Avignon ; lequel, par parenthèse, lorsqu'un client venait le trouver à son étude pour une date ou pour un nom, ne consultait presque jamais ses registres, et lui disait en posant son index sur son front : « Mes minutes à moi, répondent à la seconde; elles sont toutes là. » Le calembourg était héréditaire dans cette charmante famille : ceux du fils, je ne les citerai donc pas tous, mais quelques-uns suffiront pour en apprécier la valeur comme une sorte d'échantillon des autres.

Un soir donc qu'on attendait, chez mon oncle, un peu plus de monde qu'à l'ordinaire à l'occasion d'une grande soirée, un domestique étant venu allumer les quatre quinquets de l'antichambre, l'un d'eux s'éteignit : « François, lui dis-je, il y en a un d'éteint. — Tu fais erreur, mon

petit ami, s'écria Blaze qui arrivait en ce moment, ne vois-tu pas qu'ils sont tous quatre en fer blanc? » Ceci était assez trivial, mais une de ses pointes les plus précieuses, qui cependant perdra beaucoup, étant racontée en français, la voici :

Un jour d'été qu'il faisait chez lui sa toilette de garçon, la femme de chambre de sa mère, jeune fille simple et naïve, entra par hasard dans sa chambre à coucher au moment où il changeait de linge et venait de déposer sur son lit le vêtement *indispensable;* elle fit un cri en l'apercevant dans cet état de complète nudité et tourna le dos pour fuir.

« Oh ! n'ayez pas peur, lui cria-t-il, car vous l'avez échappé belle ; et si vous étiez entrée une minute plus tôt, vous risquiez de me trouver en chemise. »

Mais laissons la babiole qui veut toujours aussi trouver sa place dans une biographie et arrivons aux choses graves qui seules ont quelque valeur devant les esprits sérieux de notre siècle auxquels cette revue s'adresse principalement.

Pour ce qui est des traductions lyriques de Castil-Blaze, outre les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée*, le *Barbier de Séville*, le *Mariage secret* et *Freyschütz*, il avait traduit la *Pie voleuse*, *Otello*, *Moïse*, la *Donna del Lago, Euriante*, *Anna Boleyn*, etc. Plus tard on vit paraître à l'Opéra le fameux *Don Juan* de Mozart qu'il avait depuis peu retouché en collaboration avec son fils Henri.

CHARLES SOULLIER.

(La suite prochainement.)

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Les membres de la section musicale de l'Institut, assistés de trois jurés adjoints et des membres du bureau de l'Académie des beaux-arts, assistaient, le vendredi 2 juillet, au Conservatoire, à l'audition préalable, à huis clos, des cantates pour le prix de Rome. Le lendemain samedi, audition définitive, suivie du jugement du concours par toutes les sections réunies de l'Institut. Les six cantates écrites sur la *Clytemnestre* de M. Ballu ont été interprétées ainsi qu'il suit :

1° Cantate de M. Dutacq, chantée par M. Caisso, élève du Conservatoire; M. Dufriche, de l'Opéra-Comique, et mademoiselle Belgirard, élève du Conservatoire;

2° Cantate de M. Pop-Méarini : chantée par MM. Villaret, Roques, élève du Conservatoire, et mademoiselle Mulat;

3° Cantate de M. Véronge de la Nux : chantée par MM. Vergnet, Manoury et mademoiselle Puisais, élève du Conservatoire;

4° Cantate de M. Marmontel : chantée par MM. Coppel, Couturier, élève du Conservatoire, et mademoiselle Howe;

5° Cantate de M. Hillemacher : chantée par MM. Grisy, Menu et mademoiselle Arnaud, tous trois de l'Opéra;

6° Cantate de M. Wormser : chantée par MM. Bosquin, Bouhy et madame Krauss.

C'est cette dernière cantate qui a été couronnée. En conséquence : M. Wormser, élève de M. François Bazin, a été proclamé lauréat du concours et on lui a décerné le premier grand prix. Le jury n'a pas cru devoir décerner un second prix, mais une mention honorable a été accordée à M. Dutacq, élève de M. Henri Reber.

— Les concours publics du Conservatoire de musique et de déclamation sont fixés ainsi qu'il suit : Chant, vendredi 23 juillet; piano, samedi 24; opéra comique, lundi 26; tragédie et comédie, mardi 27; opéra, mercredi 28; violoncelle et violon, jeudi 29; et les instruments à vent, le vendredi 30 juillet.

— M. Edouard Hanslick, le critique musical de *la Neue Freue Presse* de Vienne, a visité récemment Paris.

Il consacre dans son journal un feuilleton au nouvel Opéra. M. Hanslick consent à voir dans l'œuvre de Garnier la huitième merveille du monde. Mais s'il regarde le monument comme une œuvre d'art admirable, il est loin d'éprouver le même enthousiasme pour les chanteurs qui ont inauguré la nouvelle salle. Nous donnons, d'après le *Guide musical* de Bruxelles, la traduction de l'article de M. Hanslick, dont nous lui laissons toute la responsabilité, déclarant ne vouloir partager d'aucune façon sa manière de voir sur certains de nos artistes :

« Depuis son ouverture, le 5 janvier 1875, jusqu'à la fin de mai, dit M. Hanslick, le Grand-Opéra de Paris n'a représenté que *la Juive*, *Guillaume Tell*, *Hamlet*, *la Favorite*, et en dernier lieu *les Huguenots*. Ainsi, cinq opéras en cinq mois! Quelques soirées ont donc permis au public d'épuiser tout le répertoire. Il est vrai de dire que pendant toute cette période, c'était moins la représentation que le monument lui-même que l'on allait voir, et le vrai spectacle n'était ni sur la scène ni dans la salle, mais c'était la salle elle-même.

« Les trois coups vigoureusement appliqués sur le bois sonore viennent de retentir : moyen quelque peu préhistorique de remplacer le son de la cloche, mais qu'une honorable tradition a fait conserver dans toute la France. Le rideau se lève. On donne *les Huguenots*. Nous remarquons avec satisfaction que les archets des violons ne se mettent en aucune façon en travers des regards des spectateurs et que le bruit des instruments ne couvre pas le chant : l'orchestre est placé plus bas qu'à Vienne, et avec raison. L'acoustique est excellente, quoique sous ce rapport le nouvel Opéra ne soit pas à la hauteur de l'ancien que l'incendie a détruit rue Le Peletier et où le bois dominait dans la construction. Le chant résonne dans la salle beaucoup mieux que l'orchestre, de qui l'on est en droit d'attendre plus de vigueur et de brillant. Ce n'est pas qu'il soit placé trop bas, mais son insuffisance numérique ne lui permet pas de se faire entendre avec la force nécessaire dans un si grand vaisseau. Dix à quatorze violons de plus, et l'orchestre ne laisserait plus rien à désirer. Occupons-nous maintenant de l'exécution elle-même. On peut affirmer hardiment que le mérite des artistes n'est nullement en rapport avec la grandeur et la magnificence du bâtiment. Ces oiseaux chanteurs ne méritent pas la cage dorée qu'on leur a faite. Il n'y a de remarquable que la mise en scène, les décorations, les costumes et les ballets. Quant aux chanteurs, à l'exception d'un ou deux, il ne leur est pas permis d'avoir la prétention d'être des artistes de premier ordre, dignes du Grand-Opéra de Paris, dont le devoir cependant serait de posséder ce qu'il y a de mieux en ce genre. Deux faits qui prouveront mieux que tout ce que je puis dire la décadence musicale du célèbre Institut, c'est que Gounod et Verdi ne veulent lui confier l'exécution, l'un de son *Polyeucte*, l'autre de son *Aïda*, aussi longtemps que des changements ne seront pas introduits dans le personnel actuel. Le ténor Villaret chantait Raoul, Villaret, cette espèce de bourgeois vieux et pansu, dont la mimique consiste en un sourire perpétuellement niais et dont l'action se borne à deux mouvements stéréotypés des bras. Sa voix est encore forte, mais n'a plus le moindre velouté ni la moindre fraîcheur. Villaret n'a jamais su ce que c'est que chanter, et dès le premier air *(Plus blanche*, etc.*)*, que l'on ne peut crier, laissait aper-

cevoir toute son insuffisance. Dans un rôle comme celui de Raoul, l'aspect seul de cet homme est déjà comique. Je ne pouvais m'empêcher de jeter à chaque instant les yeux sur Roger qui se trouvait au parterre, et qui contemplait Raoul de la scène d'un regard profondément mélancolique. Quelles pensées devaient s'élever dans l'âme de cet intelligent et sympathique artiste qui, dans ce même rôle, avait ému et ravi tous les cœurs! — Mademoiselle Gabrielle Krauss chantait Valentine avec cette voix creuse et tremblante qu'à Vienne nous ne connaissons que trop. Bonne musicienne, intelligente et ayant l'habitude des planches, elle remplit convenablement son rôle, sans pouvoir parvenir cependant dans aucune scène à émouvoir ses auditeurs. Le public qui, il est vrai, laisse à la claque le soin d'applaudir, mais qui cependant sort de sa réserve ordinaire quand il s'agit d'un de ses favoris, comme Faure, madame Miolan et d'autres, avait à l'égard de mademoiselle Krauss une attitude presque entièrement passive. La critique parisienne elle-même, en général si bienveillante et d'une prédilection si particulière pour mademoiselle Krauss, avait recours, pour parler de sa Valentine, à des détours où perçaient à la fois mille difficultés et le désir de trouver tout bien. Sans nul doute, le principal mérite de cette artiste, aux yeux du public de Paris, c'est la sûreté et la correction avec laquelle elle manie la langue française.

« Madame Miolan-Carvalho, une dame de quarante à cinquante ans, avec des restes heureusement conservés de voix et de beauté, chantait la Reine. Elle remplit aussi les rôles de Marguerite, d'Ophélie; c'est donc comme un véritable ange sauveur qu'elle a pris son vol de l'Opéra-Comique au Grand-Opéra dans la détresse. Madame Miolan sait tirer un excellent parti de ses moyens, et s'il lui manque la profondeur et l'énergie de la passion, elle séduit cependant par le charme d'un art plein de mesure et d'élégance. Le public parisien conserve pour ses artistes une tendre sympathie, et le souvenir des beaux jours de la Miolan vient, comme un écho sonore, embellir pour lui son chant d'à présent. Aussi, la vénération qu'on porte à cette artiste est-elle, à Paris, parfaitement compréhensible et fondée. Comme madame Miolan surpasse en talent toutes les autres chanteuses, aussi Faure, le célèbre baryton, est à la tête de tous les chanteurs du Grand-Opéra. Son jeu libre et élégant trahit encore, toujours, son origine de l'Opéra-Comique. Pour la noble formation et le velouté parfait du son, pour la netteté de l'articulation, pour tout ce qui regarde l'art de la vocalisation et l'exquisse expression du chant, Faure est incomparable. Ce n'est que là où il faut à la voix une puissance et une énergie métalliques, que Faure ne s'élève pas à la grandeur d'effets qu'obtient notre Beck dans ces mêmes passages. Le don Juan de Faure finit précisément où commence le don Juan de Beck : à la scène du festin au deuxième finale. Sans se mettre en avant plus qu'il ne faut, Faure sait faire les rôles comme celui de Nevers, dans *les Huguenots*, le point central de l'action. Le vieux Belval fait encore un excellent Marcel. Dans *Hamlet*, Faure est plein d'intelligence et d'exquis sentiment, et madame Miolan remplit le rôle d'Ophélie avec une grâce tranquille. Mais ils sont plus que médiocrement secondés par madame Gueymard, sans voix comme sans talent dans la reine Gertrude, par Ponsard, un roi Claudius tout à fait médiocre, et par Bosquin, un bien triste Laërte.

« Lors de la représentation de *la Juive*, de Halévy, j'eus l'occasion d'en-

tendre une autre partie de la troupe du Grand-Opéra. Mademoiselle Mauduit, dans le personnage de Rachel, est bien la plus médiocre et la moins intéressante artiste qu'on puisse s'imaginer. On ne peut pas dire qu'elle soit mauvaise, c'est la nullité même. M. Salomon, qui représente Éléazar, gagne rapidement la sympathie d'auditeurs qui, le jour auparavant, ont eu à souffrir M. Villaret. Robuste et d'une taille élevée, Salomon possède une voix de ténor tendre, sonore, seulement un peu voilée dans le haut, et qui fait autant de plaisir que son jeu simple et franc. Aussi prédisons-nous à ce jeune artiste, que la nature a très heureusement doué, une belle carrière, pourvu qu'il ait l'application et l'intelligence nécessaires. Cette dernière qualité ne brillait pas trop dans la façon dont il avait conçu le rôle d'Éléazar, auquel il ne comprenait pas grand'chose. Aucun des traits nationaux du Juif, pas plus que son caractère fanatique et vindicatif, n'étaient rendus. Salomon jouait tout le personnage, la tête majestueusement relevée, plein d'onction et de conciliation, comme s'il voulait bénir toute la chrétienté! en un mot, un véritable apôtre. Jamais je n'ai vu si peu d'intelligence dramatique. Madame Daram, une petite personne pas trop charmante, chantait Eudoxie convenablement, d'une petite voix prompte à s'émouvoir. Bosquin, comme prince Léopold, était évidemment un maître d'école saxon déguisé et de l'effet le plus comique. Certes, tout est loin d'être parfait aux représentations de l'Opéra de Vienne, mais quand on se trouve au Grand-Opéra de Paris et que l'on songe à des chanteurs comme Ehun, Materna, Wilt, Beck, Rokitansky, Müller, Labatt, etc., il est impossible de ne pas éprouver une agréable sensation patriotique.

« Mais portons plutôt nos regards vers les plus beaux côtés du Grand-Opéra et finissons par la mise en scène, ce mot pris dans le sens le plus large. D'abord les décors. On n'a pas cherché à éblouir les yeux à tout prix par l'éclat et les effets de couleur; ce sont des tableaux poétiquement conçus et pleins de caractère. Qu'il est beau et qu'il répond parfaitement à la scène, ce paysage de neige avec la terrasse, au premier acte d'*Hamlet*! Qu'il est royalement magnifique, le parc de Chenonceaux, au deuxième acte des *Huguenots*, avec son escalier monumental où toute une armée de pages, de dames de la cour et de hallebardiers est si pittoresquement groupée! Qu'il est charmant et grandiose à la fois, le tableau de la prairie, au troisième acte de *la Juive*, avec son château féodal et ses monts imposants! A cet art de la décoration répondent la richesse, le pittoresque, la fidélité historique des costumes, le parfait arrangement des groupes et de leurs évolutions sur la scène. Quant aux ballets, ils déploient une splendeur pleine de goût et une grande précision de mouvements.

« Edouard Hanslick. »

Les sous-commissions de l'intérieur et des beaux-arts réunies ont entendu M. de Nervaux, directeur général de l'Assistance publique, à l'occasion de divers amendements relatifs au droit des pauvres et déposés par MM. Raoul Duval, Beau, etc.

M. Beau propose notamment, comme nous l'avons déjà indiqué, de réduire le droit des pauvres pour les concerts non quotidiens. Ainsi, d'après son amendement, la taxe prélevée par l'administration ne serait que de 3 o/o.

M. de Nervaux s'est appliqué à démontrer aux sous-commissions du budget que les droits des pauvres ne sauraient être réduits sans qu'il en résultât un bouleverssment dans le budget de la ville de Paris. En effet, d'après le directeur de l'Assistance publique, les revenus annuels de cette administration sont de 7,353,000 fr., qui se décomposent comme suit:

Mont-de-Piété	328,000 fr.
Concession de cimetières	210,000 »
Droit des pauvres	2,000,000 »
Revenus mobiliers et immobiliers de l'Assistance publique	4,815,000 »
Total	7,353,000 »

Il faut ajouter à ce chiffre la subvention accordée par la ville de Paris et qui s'élève à 13,200,000 fr. Or, si le droit des pauvres subissait des réductions, il faudrait élever d'une somme équivalente la subvention accordée par la Ville.

Entrant ensuite dans le détail des taxes perçues au nom du droit des pauvres, M. de Nervaux a donné les chiffres correspondants des recettes brutes des théâtres, cafés-concerts, concerts, bals, et du droit des pauvres pendant les dernières années.

Voici les chiffres pour l'année 1874 :

	Recettes brutes.	Droit des pauvres.
Théâtres	19,565,278 64	1,761,407 40
Cafés-concerts	2,196,323 01	223,780 12
Concerts	325,672 60	66,214 76
Bals	1,125,256 15	214,238 48
Assauts, fêtes diverses, etc	....	53,393 08
	23,212,530 40	2,319,033 84

M. de Nervaux ne croit donc pas qu'il soit possible d'opérer la réduction demandée par M. Beau pour les concerts non quotidiens, tels que les concerts du Conservatoire, les concerts Pasdeloup, et ce dernier, soit dit entre parenthèses, paie 400 francs par séance, sur une recette estimée à 5,000 fr. environ.

Les sous-commissions, après une courte délibération, ont décidé qu'elles entendraient M. le préfet de la Seine. M. Tirard a été chargé de demander à M. Ferdinand Duval de venir s'entendre avec elles.

Plusieurs membres estiment qu'il serait néanmoins possible de réduire les taxes sur les concerts non quotidiens en augmentant, par compensation, les droits des pauvres pour les bals publics.

Cette intéressante question sera d'ailleurs prochainement discutée.

— Le 7 juillet, à neuf heures du matin, la Commission consultative des théâtres a été convoquée pour discuter la question du Théâtre-Lyrique, ou plutôt celle de la nomination du directeur de ce théâtre.

M. Wallon est tout à fait disposé en faveur du Théâtre-Lyrique, ainsi que nous l'avons déjà dit dans un précédent article, et il est d'avis de donner à son futur directeur les 97,500 fr. (chiffre exact), « comme entrée de jeu, » suivant sa propre expression. La Commission du budget a, de son côté, consenti à ajouter aux 100,000 francs inscrits au prochain budget, le reliquat

de la dernière subvention. La nouvelle contradictoire, envoyée par l'agence Havas, et reproduite par plusieurs de nos confrères, était donc inexacte.

Il serait possible que la nomination du directeur du Théâtre-Lyrique suivît de près la réunion d'hier, et qu'après avoir entendu les divers avis des membres de la Commission consultative, le ministre des Beaux-Arts prît une décision.

— Aux termes du cahier des charges de l'Opéra, les bénéfices sont liquidés tous les deux ans, et l'État prélève la moitié de ces bénéfices.

La somme ainsi obtenue doit être affectée :

1° A la reconstitution du matériel dans le cas où le crédit de 2,400,000 fr., voté par l'Assemblée serait insuffisant;

2° A l'amélioration des représentations de l'art lyrique en France.

— Par suite d'une combinaison proposée par la Commission et acceptée par les parties intéressées, l'État pourrait avoir la libre disposition de ces onds et les employer au profit du Théâtre-Lyrique.

— La collecte faite par M. Gailhard, parmi le personnel de l'Opéra, au profit des inondés du Midi, s'est élevée au chiffre de 5,294 francs.

— Grande activité au théâtre de Bayreuth, dont la construction est aujourd'hui presque entièrement achevée. Pendant qu'une légion d'ouvriers se hâte de terminer les travaux de la scène, Wagner lui-même s'est mis à la tête de sa petite troupe, dont les premiers sujets sont : Madame Friedrich-Materna, MM. Niemann, Betz et Scaria. Les répétitions au foyer ont commencé le 1er juillet; du 1er au 15 août auront lieu les répétitions à l'orchestre. C'est le Kapellmeister Hans Richter qui en prendra la direction. La question des costumes, très délicate à trancher, a été résolue par le professeur Dœpler de Berlin. Cet artiste a soumis à Wagner ses esquisses et le maître s'est montré très satisfait du talent avec lequel il avait réalisé ses conceptions. Le professeur Dœpler a donc pris la direction de ce travail important, et tous les costumes seront confectionnés sous son contrôle, à Berlin et à Meiningen, qui a la spécialité des armes antiques et moyen âge. Une autre question pratique préoccupe vivement Wagner ; c'est celle de savoir où l'on pourra héberger la population artistique accourue à Bayreuth pour assister aux représentations de la trétalogie. Bayreuth, on le sait, est une petite ville de 18,000 habitants qui se trouvera certainement fort embarrassée de l'affluence d'étrangers que va lui amener la curieuse solennité qui se prépare. Il est donc question de construire un grand hôtel, comprenant 400 chambres meublées et 600 lits. Ce projet soulève naturellement une question de capitaux que les comités wagnériens s'occupent en ce moment de résoudre.

— MM. Beau et d'Osmoy ont présenté, sur la demande de l'Association des artistes musiciens, présidée par M. le baron Taylor, un amendement à la loi du budget fixant à 3 o/o le droit des pauvres sur les concerts *non quotidiens*, droit qui, depuis trois ans, a été augmenté d'une manière inouïe par l'Assistance publique de Paris. Ces concerts sont ceux que donnent occasionnellement des artistes, des sociétés artistiques ou de bienfaisance, à la différence

des cafés-concerts et des concerts-promenades, qui sont quotidiens et imposés comme les théâtres à 10 o/o.

Les concerts non quotidiens peuvent, en vertu de l'interprétation d'une ancienne loi du 8 thermidor an V, être taxés jusqu'à 25 o/o. Toutes les administrations qui se sont succédé depuis 80 ans avaient compris la nécessité de n'imposer les concerts au bénéfice d'artistes que d'un droit minime, qui variait de 30 à 50 francs au plus par concert ; mais, depuis trois ans, l'Assistance publique a élevé ses prétentions jusqu'à demander à la Société des concerts du Conservatoire 800 francs par concert pour la prochaine saison, au lieu de 300 francs qu'elle payait jusqu'en 1873. Cette Société a déclaré qu'elle cesserait ses concerts si l'on persistait à lui réclamer plus que les 400 francs qu'elle a payés depuis trois ans.

Nous avons déjà le Théâtre-Italien et le Théâtre-Lyrique fermés et leur personnel sans emploi ; faudra-t-il que Paris soit aussi privé des beaux concerts du Conservatoire ?

Il est bon qu'on sache que la Société des concerts ayant à partager le bénéfice de ses concerts entre ses 150 membres, il ne revient en moyenne à chaque artiste que 3 francs par heure pour le temps employé aux concerts et aux nombreuses répétitions qu'ils nécessitent. Il va sans dire que les autres Sociétés artistiques ayant des recettes moins élevées que celles du Conservatoire, ne peuvent donner à leurs membres que des bénéfices encore beaucoup moindres.

L'amendement de MM. Beau et d'Osmoy paraît avoir beaucoup de chances d'être adopté par l'Assemblée nationale, parce qu'il respecte le principe du droit des pauvres, tout en ménageant les intérêts des artistes ; la fixation du droit à 3 o/o pour les concerts de musique sérieuse et ceux au bénéfice d'artistes aurait pour conséquence de rétablir ce droit tel à peu près qu'il était perçu avant les augmentations réclamées par l'Assistance publique depuis 1873.

L'Assemblée nationale comprendra certainement qu'entraver le mouvement artistique de Paris et retirer une de ses ressources à une classe nombreuse et peu fortunée d'artistes n'est pas le moyen de remplir la caisse de l'Assistance publique, car ses exigences exagérées amèneraient inévitablement une diminution dans le nombre des concerts et nuiraient autant aux hospices qu'aux artistes.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra.* — Mademoiselle Rosine Bloch a pris le rôle de la Reine dans *Hamlet* à la place de madame Gueymard, actuellement en congé.

— Après le ballet de M. Léo Delibes qui est entré en répétition, on mettra à l'étude un opéra ballet de M. de Saint-Georges. Le titre de ce nouvel ouvrage n'est pas encore arrêté.

— Les auditions se succèdent. Plusieurs ténors ont été entendus. M. Vitaux,

ténor du grand Opéra de Bordeaux, devait débuter dans *les Huguenots*. Au dernier moment il s'est retiré.

Un autre ténor, M. Valdejo, premier sujet de l'Opéra-Comique à Liége et à Lyon pendant ces dernières années, s'est fait entendre aussi et son auditon a été des plus heureuses.

Opéra-Comique. — Capoul revenant de Londres a passé par Paris et pris connaissance de son rôle dans *Paul et Virginie*, sous la direction même de l'auteur, qui tenait le piano. Cette lecture aurait complétement réussi à tous les égards. On dit mademoiselle Heilbron destinée au rôle de Virginie.

Variétés. — Mademoiselle Aimée rentrera aux Variétés dans *les Brigands*, que M. Bertrand a l'intention de reprendre vers la fin de septembre, avant de jouer la *Boulangère*, dont les répétitions vont commencer le 20 août.

Folies-Dramatiques. — Réouverture le 1er août avec *Les Cinq francs d'un bourgeois de Paris.*

Théâtre-Taibout. — Le théâtre Taibout a trouvé preneur. Cette petite salle si élégante mais si peu chanceuse jusqu'ici vient d'être louée à M. de Molènes qui dirigeait tout récemment l'Alcazar d'hiver. Le nouveau directeur se propose de former une troupe capable d'y jouer le répertoire d'opérettes.

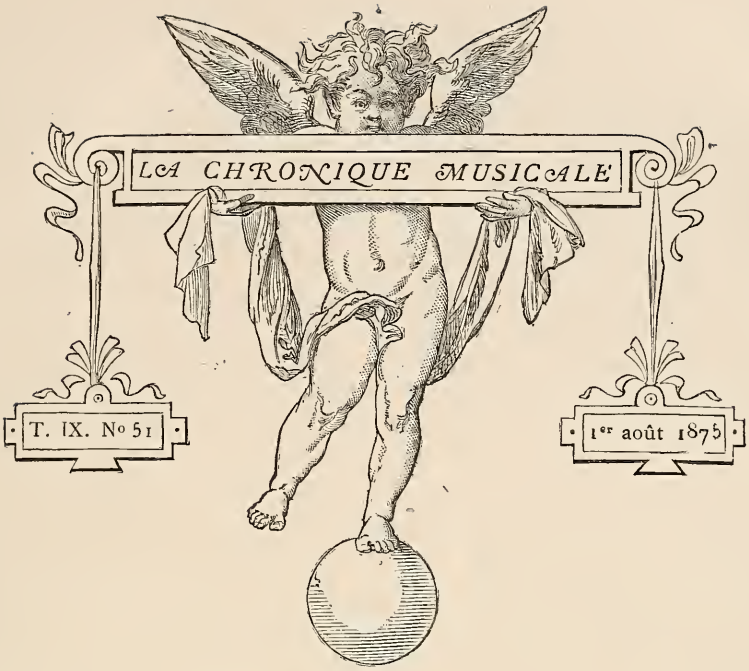
— M. Kowalski vient de partir pour faire une tournée en Bretagne en compagnie de madame Alhaiza, mademoiselle Sanglès, et MM. Raoult, Neveu, Poter, Pitel et Hammeral.

Jeudi prochain, premier concert à Rennes au bénéfice des inondés.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



ROSSINI, BEETHOVEN

ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE

L'art a besoin de liberté pour rester sain, pour demeurer fier et grand. Semblable au rossignol, il ne vit pas en cage. Il aime à secouer sa chevelure éclatante aux quatre vents du ciel. Il lui faut le plein soleil, les étendues, l'azur incommensurable. Est-il esclave, aussitôt il dépérit. La contrainte le bâillonne, l'épuise, l'étouffe. Le despotisme le frappe d'impuissance. Soumis à des volontés inflexibles, à des systèmes religieux ou politiques qui ne le laissent pas maître de lui-même, il devient ce qu'il peut. Il était robuste, le voilà malingre, rachitique. Enfermé dans de certaines limites, rivé malgré lui peut-être à la loi commune, subissant les fluctuations de la politique courante, forcé d'obéir aux

mandataires d'un ordre de choses déterminé, il se rabat sur les sentiments individuels. Cherche-t-il à sortir du cercle étroit où se meut forcément sa pensée, on l'arrête ; porte-t-il trop haut la tête, on le rappelle à l'ordre ; se révolte-t-il, on l'exile ou on le condamne au *carcere duro*. Alors, triste et résigné, il écoute la brise qui passe, il prête l'oreille au murmure des flots, il cueille une fleur dont le parfum l'enivre; il ne pense plus, il rêve ; spectateur d'un drame immense joué par les puissants de la terre, drame dont il ne peut raconter les péripéties terribles, il se réfugie dans la poésie vague, dans le genre, dans l'inutile. Il lime, il cisèle. La formule seule le préoccupe et il finit par se rapetisser entièrement dans un travail sans intérêt et sans but. — Ou bien il se jette dans l'indifférence, dans la matière, dans la vie à outrance, dans le scepticisme, dans le plaisir, dans le faux, dans la courtisanerie, dans la domesticité. Il s'énerve, il se démoralise ; il renonce sans vergogne à ses convictions pour adorer publiquement le dieu qu'il renie, il préconise des principes qu'il hait, il lèche les pieds du maître, il se tait devant l'étranger. Il est à vendre, on l'achète. Ses ailes tombent, il a le pouce de la force brutale sur le front. Se trouve-t-il à plaindre? non ; il dîne tous les jours, il s'enivre quelquefois, il se prostitue, il rit. Il oublie qu'on ne se soustrait aux exigences de la liberté que pour s'abrutir aux bras de la licence. Traître à ses devoirs, craintif, flatteur, voluptueux, léger, il court les palais et les ruelles, mendiant quelques pièces d'or, quêtant les applaudissements vulgaires et réclamant la récompense due à ses sacrifices. Il est plat, vil, hideux. Désintéressé des hautes questions sociales, il végète misérablement, il s'amuse, il s'étourdit. Quel événement ou quel homme lui rendra sa beauté, sa dignité, son indépendance ?

. . . . . .

L'idée est une grande guerrière : elle veut la lutte, le sang et les larmes. Le passé lui envoie, comme Junon à Hercule, des serpents pour la dévorer, et il faut que, sous peine de mort, elle dompte les animaux venimeux qui la poursuivent à travers les ruines et les tombeaux, dans l'espoir de l'atteindre, de s'enrouler autour d'elle et de la tuer. Tous ces tyrans, ces préjugés, ces intérêts se liguent contre elle. Patience! patience ! Elle grandira, elle combattra, elle vaincra. Qu'attend-elle donc? Son jour,

. . . . . .

L'art dont les rapports évidents avec la religion, la politique, les

mœurs, le climat, le paysage et les êtres qui l'animent, ne sauraient être contestés, est-il, ainsi que le prétend Ballanche, la décoration de la société ? Non : il en est l'âme ; il est la société même sous la forme donnée par les artistes supérieurs à ses sensations, à ses sentiments, à ses idées. Les tendances des peuples, spiritualisées par le génie avide d'idéal, illustrées par le talent, voilà l'art.

Mais l'art affecte plus particulièrement ou les sens ou le cœur, ou l'esprit ; de là des œuvres d'ordres bien différents, sensuelles, sentimentales, intellectuelles ; de là, aussi, des appréciations diverses formulées par les connaisseurs, par les amateurs et par la foule sur les productions artistiques.

La diversité de ces appréciations inspirait à Berlioz cette réflexion : « Qui peut définir le Beau ? ce qui est beau pour l'un ne l'est pas pour l'autre. » C'était, on le voit, la négation du Beau. Et cependant le Beau existe, il peut être défini, et les siècles ne se trompent pas quand il s'agit de signaler l'éternelle et resplendissante Beauté.

Les définitions du Beau fourmillent ; j'en citerai deux qui me paraissent remarquables. On connaît généralement la première ; elle date de deux mille trois cents ans environ, et nous fut léguée par Platon. La voici : « Le Beau est la splendeur du vrai. » La seconde appartient à M. de Maistre : « Le Beau, dans tous les genres imaginables, dit-il, est ce qui plaît à la vertu éclairée. » Or, la définition de Platon me semble supérieure à celle de M. de Maistre de toute la distance qui sépare l'absolu du relatif. Platon a pensé à Dieu, de Maistre a pensé à l'homme, — à un certain homme. Au surplus, il serait triste, désolant, redoutable, que le Beau n'attirât pas la vertu éclairée ; il n'en est point ainsi, heureusement ; le Beau, au contraire, possède la faculté particulière, providentielle, de charmer l'ignorance et d'éclairer le vice perdus dans les ténèbres. L'enfant n'est encore ni instruit, ni vertueux ; pourtant il s'arrête tout pensif devant un site pittoresque ; une fleur l'enchante, les vives couleurs d'un papillon le séduisent, la demoiselle bleue ou verte qui vole au bord de l'eau le ravit, il admire le soleil levant ; il sent, derrière l'astre qui colore sa petite figure émue, l'Inconnu sublime dont sa mère lui révéla le nom. Le soir, il admire les arbres touffus de la forêt frissonnant au vent ; le cri des éléments déchaînés l'émeut profondément ; il aime l'âme mystérieuse qui respire et se cache dans la nature ; il veut gravir la montagne. Qu'y a-t-il au delà de cette montagne ? une autre montagne. Tant mieux ! il y montera, s'écriant comme Gœthe :

Immer höher muss ich steigen,
Immer weiter muss ich schaun

Je veux monter toujours plus haut,
Je veux regarder toujours plus loin.

Il lui semble que son ascension le rapproche des étoiles.

Passe-t-il à côté d'une église? Son imagination s'éveille, son pouls bat avec force ; il pénètre dans l'immense édifice ; l'ombre, les vitraux magnifiques, les colonnes élancées, les pas qui retentissent dans l'enceinte sacrée, les statues des saints vaguement éclairées, les gémissements de l'orgue, le chant grave des prêtres, tout cela l'ébranle. Il se prosterne, il s'agenouille, il pleure; instinctivement il prie, ses lèvres innocentes balbutient : Seigneur !

Entend-il lire? Ce sont les pensées simples, profondes souvent, généreuses et noblement exprimées toujours, qui le frappent d'abord. Dans un opéra, dans une symphonie, il saisira vite les mélodies saillantes ; celles qui auront un cachet inaccoutumé d'élévation l'entraîneront ; sans savoir pourquoi, il les préférera. Qui fait naître en lui ces émotions inexprimables, ces élans impétueux, ces mouvements passionnés? C'est la création, fille de Dieu ; c'est l'art, fils de l'homme ; c'est le Beau. Eh bien! les masses ressemblent à l'enfant : comme lui, elles sont naïves; comme lui, elles sont susceptibles de recevoir une forte impulsion; comme lui elles se laissent aller à leur instinct, et cet instinct, don précieux, les sert mieux parfois que les connaissances incomplètes qui, chez certains amateurs, remplacent l'intuition et le sens commun par le parti pris et le préjugé. Ne médisons donc pas de l'instinct, et ne nous imaginons pas, surtout, que ce qui plaît à la vertu éclairée soit précisément et infailliblement empreint de cette splendeur du vrai dont parle si judicieusement Platon. Grâce aux bons instincts de la foule, si faciles à éveiller, tout irait donc à merveille pour les artistes et pour leurs ouvrages, si des gens qui se supposent gratuitement très compétents, n'égaraient pas l'opinion publique, qu'ils prétendent diriger, et s'ils ne la détournaient pas fréquemment de la voie où marche le vrai pour la conduire, en vue d'intérêts personnels étrangers à l'art, dans le chemin orné de fondrières où trébuche le faux. Ah ! le faux, c'est notre plaie. Le faux s'introduit clandestinement partout. Usé avant l'âge, fardant ses vieilles joues creuses, portant perruque ou se teignant les cheveux, il se couvre d'oripeaux, il se pare de bijoux Ruolz, il fait des grimaces en guise de sourires, il montre ses ozanores et dit : « Je suis le vrai. » Et voilà le danger ! Car les imbéciles, les ignorants, les faibles, victimes du demi-savoir, de la spéculation et de la mauvaise foi, finissent par croire que le faux

est en effet le vrai. On s'habitue à ses charlataneries, à son langage frelaté, à sa mine effrontée ; il se glisse furtivement, et par des moyens que la conscience réprouve, dans la religion, dans la politique, dans l'industrie, dans le commerce, dans les arts. Il affirme que la raison ne doit pas être écoutée, que la tyrannie a toutes les vertus, que le despotisme est une bonne chose, que la liberté ne vaut rien, que l'égalité est une détestable invention, que la guerre, inévitable et d'institution divine, naturellement, procure une gloire avantageuse aux nations, que les découvertes, les inventions sont dangereuses, étant la ruine des capitalistes ; qu'un mensonge, lorsqu'il est productif, a sa valeur, et que la convention doit tenir en laisse la danse, la mimique, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie.

En un mot, il empoisonne les sources de la vie intellectuelle et morale, il souffle sur la lumière, il se campe insolemment devant la vérité qu'il bafoue, criant aux badauds qui l'écoutent : « Cette fille toute nue que vous apercevez là-bas sur la margelle d'un puits, un miroir à la main, je la connais : C'est une drôlesse ! »

Tant que l'Italie dut supporter la domination étrangère, vivre sous un régime ennemi de toute liberté et se courber sous le bâton, il eût été parfaitement inutile de lui parler de rénovation.

Aujourd'hui, l'Italie devenue libre se recueille ; sa résurrection dépend d'elle ; elle le sent, elle le sait ; rassemblant ses forces, elle s'élancera bientôt, virile et victorieuse, vers les hauteurs où s'épanouit l'art immortel qui, pour produire des chefs-d'œuvre, doit s'appuyer sur l'indépendance et la vertu.

Une robe noire qui couvre tout, un sabre qui n'épargne rien, des ciseaux qui ne se lassent pas de rogner, c'est plus qu'il n'en faut pour établir le règne du faux d'une manière solide et durable. A cette heure, la robe noire perd de son influence, le sabre a tourné sa pointe d'un autre côté, et les ciseaux se reposent un peu ; l'Italie s'appartient presque, elle respire tant bien que mal. N'ayant plus dans le flanc la griffe autrichienne, rentrée en possession d'elle-même, elle s'efforcera sans doute de reconquérir promptement sa vigueur compromise par l'abus des seuls plaisirs qu'on l'autorisât naguère à goûter. On ne lui permettait que la dépravation. L'Autriche, secondée par des princillons farouches, bigots, dévoués à la politique papale et élevés à l'école de Machiavel, s'était faite entremetteuse pour observer plus aisément les riches provinces où se débattait une population dont elle tordait le cœur, dont elle éteignait la pensée. Elle savait que la volupté, qui engendre les tyrans, engendre

aussi les nations soumises, et elle prétendait conserver ses rapines en énervant, en abrutissant un grand peuple.

Je dirai maintenant quand, comment, par qui, et jusqu'à quel point le faux s'est incarné, au dix-neuvième siècle, dans l'école musicale italienne.

Mozart, le fondateur du drame lyrique, le précurseur de Meyerbeer, était mort l'année même où Cherubini faisait représenter *Lodoïska ;* Glück reposait depuis 1787 au sein de cette noble terre, qui, après nous avoir nourris, bercés, charmés, nous reprend et nous donne un dernier asile ; Spontini, âgé de douze ou treize ans, étudiait à Jesi sans se douter qu'il s'adosserait au mausolée de Glück et qu'il annoncerait Rossini. On était en 1792, la France révolutionnaire effrayait les souverains ; Condorcet venait de rédiger sa fameuse adresse à la France ; c'est alors que naquit à Pesaro un enfant qui couvait, lui aussi, une révolution, révolution pacifique, bruyante toutefois ; il allait conquérir le monde en riant. En trempant légèrement sa plume dans l'encre, en couvrant rapidement le papier de milliers de notes vives, brillantes, pimpantes, colorées, folles, il devait, à vingt et un ans, enfanter une partition dont le succès fut tel que l'auteur aurait pu en avoir le vertige, s'il ne se fût accoutumé, presque dès l'enfance, à se moquer de tout : de la science, de ses maîtres, de la critique, du public et de lui-même. Fils de deux musiciens ambulants, un joueur de cor et une cantatrice médiocre, le nouveau-né, en attendant qu'il traitât la musique dramatique à sa façon, tétait comme un simple mortel en vue du golfe de Venise. Le poupon, frais, rose, gras, remplissait, je suppose, son métier de nourrisson en conscience ; il serrait à pleines mains le vase arrondi d'où coulait pour lui la boisson blanche et sucrée, et je parierais que, le jour où il s'abreuva pour la première fois, il vida d'un trait la charmante bouteille. Ses coups d'essai, là comme ailleurs, furent sans doute des coups de maître. L'enfant qui, le 29 février 1792, faisait si gaillardement son entrée dans le monde, c'était, vous l'avez deviné, Joacchino Rossini. Il se développait paisiblement au giron maternel tandis que, à Paris, une petite fille, tenue sur les fonts par Thuriot, un vainqueur de la Bastille, et baptisée par un autre vainqueur, Fauchet, recevait aux sons de l'orgue, hurlant l'horrible *Ça ira !* ce nom étrange : Pétion-Nationale-Pique ! On raffolait des piques en ce moment-là. Les piques fraternisaient avec les baïonnettes. Peut-être le bruit de la lutte parisienne, répercutée par les échos de la Suisse, parvint-il aux oreilles de celui qui, trente-sept ans plus tard, chanta la délivrance de l'Helvétie.

Joacchino commença-t-il à étudier la musique à douze ans comme le

prétend Stendhal, ou jouait-il déjà à dix ans, ainsi que l'assure Fétis, la seconde partie de cor dans les orchestres forains où son père le conduisait? Un biographe consciencieux ferait là-dessus des recherches considérables, il interrogerait un à un avec une patience louable les volumes fort nombreux, écrits sur la vie et les ouvrages de Rossini, il évoquerait les ombres de Stendhal et de Fétis, il leur demanderait solennellement ce qui en est, et, les fantômes ne répondant plus depuis longtemps aux questions qu'on leur adresse, il finirait par vous donner une conclusion de son crû, basée sur une foule d'excellentes suppositions. Quant à moi, je ne conclurai à ce sujet, ne me souciant point d'attirer sur mes talons tous les Mirecourt du globe. En revanche, je puis dire sans me compromettre que Joacchino entra, le 20 mars 1807, au Lycée de Bologne, et qu'il eut pour professeur de composition musicale le père Stanislas Mattei. Le brave abbé se disposait à guider Joacchino dans les dédales du contrepoint double, du canon et de la fugue, lorsqu'il s'avisa de dire à son élève : « Tu en sais assez maintenant pour écrire un opéra. » — « Vraiment, maître? alors je n'ai pas besoin d'en savoir davantage; adieu! » C'est ainsi que Rossini se sépara de Mattei. Ce trait seul peint le caractère du futur auteur de *Guillaume Tell*, il montre la nature de son esprit, et il explique, non les succès, mais les défaillances de l'aventureux maestro.

Pendant que le grand Napoléon saignait la France à blanc, en 1813, Rossini remportait une victoire qui ne coûta pas une goutte de sang. On représentait pour la première fois à Venise un opéra dont le prodigieux succès trouve jusqu'à un certain point sa justification dans de jolies mélodies et principalement dans une cavatine célèbre. *Di tanti palpiti*, air précédé d'un large et beau récitatif, composé en cinq minutes, juste le temps de faire cuire du riz (s'il faut en croire la tradition) et appelé pour cette raison l'*Aria dei rizi*, prit un soir sa volée, sortant *della Fenice*, et, plus agile que les pigeons de Saint-Marc, fit le tour du domaine humain. Le compositeur porté aux nues, la partition portée aux étoiles, toutes les villes de la Péninsule se disputèrent Rossini. Vers cette époque l'heureux chantre de *Tancrède* écrivant à sa mère, adressait ses lettres : *All' onoratissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna.* Et Rossini pouvait se décerner ainsi le triomphe à lui-même sans trop d'orgueil et sans le moindre ridicule, car les salons, les antichambres, les rues, les établissements publics, les palais retentissaient de la *divina melodia.* S'enfermait-il chez lui? Des passants fredonnaient sous sa fenêtre : *Di tanti palpiti;* entrait-il au café pour se rafraîchir? Quelque musicien ambulant s'arrêtant à deux pas de lui sans le connaître,

je présume, s'accompagnait sur la guitare : *Di tanti palpiti ;* glissait-il parmi les lagunes dans une barque mystérieuse soigneusement close ? Le gondolier murmurait : *Di tanti palpiti.* Dans cette dernière circonstance cela ressemblait assez à un à propos. Quoi qu'il en soit on n'accumula jamais tant de *palpiti;* l'univers entier, je crois, soupira sur cet air-là. Enfin Rossini, tout en s'amusant et en amusant les autres, tout en risquant des plaisanteries d'un goût douteux, comme, par exemple, lorsqu'il exhiba devant un *Monsignore* qui le surprit un matin au lit, ses bras, ses jambes et le reste (1), ou lorsqu'il se mit à débiter des polissonneries en patois bolonais chez un cardinal (2) qui le suppliait de ne chanter que le moins possible des chants d'amour, Rossini composa l'*Italienne à Alger*, *le Turc en Italie*, *Élisabeth, reine d'Angleterre*, *Othello*, *Armide, la Donna del Lago*, *Zelmira, Mosè*. Ces différentes partitions bouffes ou dramatiques réussirent ; quant à son chef-d'œuvre, *Il barbiere*, il lui valut à Rome, en 1816, des sifflets passagers et une gloire qui durera autant que la musique. Jamais, même dans l'*opera seria*, on n'avait entendu de morceaux conçus dans de pareilles proportions. Le grand final que nous savons tous par cœur est à lui seul un monument. Que de vivacité ! que d'esprit ! quelle verve inépuisable ! Comme les voix et l'orchestre, luttant ensemble sans se confondre, arrivent sûrement à produire l'effet voulu ! Cet effet, on n'a même pas le temps de le désirer : les mélodies succèdent aux mélodies, elles vous enveloppent, elles vous pressent ; elles vous charment, elles vous ravissent. Joyeuses, elles vous entraînent à leur suite à travers les plaisirs bariolés où le plaisir, l'espièglerie, la grâce, la gaieté s'ébattent follement en plein soleil, tandis que le caprice pousse des éclats de rire en se roulant dans l'herbe et les fleurs. Figurez-vous un feu d'artifice de roulades, une pluie de phrases syllabiques, une avalanche de pensées musicales saillantes, un brio incessant, un rayonnement continuel. Si Beaumarchais, ressuscité, avait pu entendre cette ravissante partition, il eût dit à Rossini : Bravo, frère !

En 1822, Rossini courtise mademoiselle Colbrand (3), cantatrice remarquable : il l'enlève à l'impresario Barbaja dont il se moque (4) et il épouse, avec la *diva*, une superbe dot (5) ; en 1823, il gagne à Londres,

(1) Stendhal.

(2) Idem.

(3) « Cette femme, qui hors la scène a toute la dignité d'une marchande de modes. » Stendhal.

(4) *Un homme de rien* (M. Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres*, notice sur Rossini).

(5) Idem.

en cinq mois, deux cent cinquante mille francs; en 1829, il fait représenter *Guillaume Tell*; de 1827 à 1837, les Larochefoucauld, les Charles X, les Rothschild, les Aguado arrondissent sa fortune; s'il avait mal administré le théâtre Italien, en revanche il avait fort bien dirigé ses affaires et il quittait la France en 1837, après s'y être enrichi de la meilleure grâce.

Mais peut-on avoir habité la France et ne pas souhaiter d'y revenir? Rossini y revint donc. Il y vécut en prince, il y fut accueilli comme un dieu; des enthousiastes se jetaient à ses genoux et lui baisaient les mains; on le caressait, on le choyait. Sachant qu'il prisait la bonne chère, on lui envoyait à foison pâtés, gibier, volailles, vins, liqueurs, cafés. J'ai vu dix fois aux fenêtres de sa cour des faisans, des perdreaux, des lièvres côte à côte avec de respectables représentants strasbourgeois, et toulousains. Rossini se montrait d'une impartialité parfaite envers ces ambassadeurs orientaux et méridionaux qui plaidaient si bien leur cause sans parler, et il ne sut jamais s'il devait accorder la préférence aux oies sur les canards ou aux canards sur les oies. Le cygne de Pesaro, comme on l'appelait, était l'objet d'un véritable culte. Ce n'étaient que prose louangeuse, vers prosternés, sonnets enthousiastes, couronnes, sérénades, concerts dont toute autre musique que la sienne était exclue. Le maëstro respirait sans difficulté l'encens qu'on brûlait autour de lui, et ses narines se dilataient délicieusement. Les meilleurs chanteurs de l'Europe interprétaient ses compositions, les plus célèbres exécutants les redisaient sur leurs instruments; à force de répéter aux envieux que de son vivant il ne laisserait pas publier une note de lui, il avait muselé l'envie toujours prête à mordre les lauriers d'autrui, fussent ceux d'un vieillard. A Passy comme à Paris, sa maison s'emplissait chaque jour de visiteurs venus de tous les points du globe. Les bourgeois, les grands seigneurs, les artistes, ces grands seigneurs de la pensée, le recherchaient à l'envi. Fin, aimable, moqueur, spirituel, il cachait volontiers un sarcasme dans les plis d'un sourire. Beaucoup de gens le quittaient ravis, sans s'apercevoir qu'il leur avait décoché plus d'un trait mordant. On riait près d'eux; ils riaient aussi, puis ils se retiraient vers onze heures battus, légèrement égratignés et satisfaits. Cette existence avait ses douceurs. Malheureusement rien ne dure, et la mort qui n'épargne personne, frappe à la porte de ceux qui jouissent comme à la porte de ceux qui souffrent. Elle entre, elle tue, elle sort. Prends ta bêche, fossoyeur! Un soir la faucheuse se glissa dans l'alcôve de Rossini et lui ferma les yeux.

Monstre, que fais-tu donc de ces êtres qui remplissent l'univers de leur nom glorieux et qui disparaissent soudain dans la nuit profonde?

Tu emportes leur vaine dépouille, cela, je le sais; mais leur moi véritable, leur intelligence, leur âme enfin, ton antre ne saurait la contenir! Elle glisse entre tes phalanges osseuses, elle échappe à ton embrassement fatal. Que devient-elle tandis que tu travailles dans l'ombre et que tu fauches l'étoile comme l'atôme? Où s'envole-t-elle? le sais-tu? Réponds! Ah! je comprends; ton squelette jauni n'a pas de chair, ta bouche n'a pas de lèvres, tes orbites n'ont pas de prunelles; tu es aveugle et muette; tu es sourde aussi; tu passes et tu repasses dans les ténèbres sans voir, sans parler, sans entendre. L'Eternel t'a dit: Marche! et tu vas, réduisant les corps en cendre et les sentant tomber au moindre contact de tes os. La suite, le but, tu les ignores; tu ignores même ton véritable nom qui est: transformation. Tu ne sais rien de l'éternité, et tu ne sais rien des génies, et tu ne sais rien du progrès. Fauche, fauche, fauche, spectre farouche! A peine as-tu passé que la matière se ranime et que l'âme se réincarne.

LOUIS LACOMBE.

(La suite prochainement.)

FRAGMENTS DES MÉMOIRES INEDITS

DU

CHEVALIER SIGISMOND NEUKOMM[1]

Je continuais donc à travailler assidûment, mais sans rien publier, car il ne me venait pas à l'idée que je pusse tirer parti de ce que je faisais, soit pour me faire connaître, soit pour tirer de mes œuvres quelque profit pécuniaire. Les premières publications portant mon nom furent l'arrangement pour le piano des *Sept paroles* et des *Saisons* de Haydn. Ce travail m'avait été commandé par mon maître, qui, de plus, avait eu la bonté de fixer lui-même les honoraires que l'éditeur devait me payer.

Je partageais donc mon temps entre la composition et mes leçons dont je n'augmentai pas le nombre, préférant consacrer mes moments à ma propre instruction musicale, et me bornant à donner mes soins aux élèves favoris, en tête desquels je dois citer Pauline Milder et le second fils du grand Mozart. Haydn m'avait prié de me charger de cet *enfant* qui promettait plus que l'*homme* ne pouvait tenir. Il n'avait pas les ailes de son père, et en tous cas, celui-ci l'avait écrasé dans son berceau de tout le poids de son génie. Il ne devrait jamais venir à l'idée du fils d'un grand homme de marcher sur les traces de son père. Aussi bien, Philippe-Emmanuel Bach eût brillé comme une étoile de première grandeur, s'il n'eût été éclipsé d'avance par son père, l'immortel Jean-Sébastien. La nature ne répète pas deux fois ses merveilles dans la même famille.

(1) Voir le numéro du 15 juillet.

Je ne terminerai pas ce chapitre sans parler des remarquables personnalités qui se partageaient le sceptre musical durant mon séjour à Vienne.

A cette époque, la musique était tenue en haute estime dans la capitale de l'Autriche. La plupart des grands seigneurs, le prince Esterhazy en tête, dont Haydn était maître de chapelle, avaient des musiciens à leur service, et dans toutes les maisons aristocratiques, on était sûr d'entendre une ou deux fois par semaine des quatuors et des symphonies parfaitement exécutés. Que de fois j'ai vu des personnes réunies dans un salon, quitter la conversation pour se ranger autour d'un piano et exécuter à livre ouvert un *oratorio*, une messe ou un opéra entier. C'est qu'à cette époque, tous les habitants de Vienne, hommes et femmes, étaient musiciens et qu'on n'attachait pas plus de mérite à déchiffrer la musique qu'à lire son journal.

Je puis donc dire que lors de mon séjour à Vienne, du printemps de 1798 à l'été de 1804, la musique y était à son apogée. Mozart avait disparu, mais l'horizon était encore embrasé des rayons de son génie, et Haydn, de retour de son second voyage en Angleterre, était au sommet de sa gloire ; puis, semblables à des étoiles gravitant autour de ces deux astres éclatants, un grand nombre de musiciens concouraient à l'œuvre de domination musicale que s'était méritée la capitale de l'Autriche.

Parmi ces musiciens de second ordre, je dois citer en première ligne Albrechtsberger et Salieri.

Le premier, ancien condisciple des deux Haydn, et maître de chapelle à l'église-cathédrale de Saint-Étienne, s'était voué principalement à l'enseignement de la composition musicale; il était savant théoricien et ses compositions étaient dans le style le plus sévère. Quant à Salieri, maître de chapelle de la cour, il avait profité des conseil de Gluck et, par ses opéras *Tarare* et les *Danaïdes*, avait montré qu'il pouvait aspirer à devenir le digne successeur du père de la tragédie lyrique; mais en quittant Paris et en revenant à Vienne, il dut se renfermer de nouveau dans les bornes étroites de l'opéra italien, pour se conformer au goût du public, et suivre le chemin battu des autres compositeurs italiens, ses contemporains. Cependant il leur est toujours resté bien supérieur. Dans la suite, il a composé des messes et d'autres morceaux d'église pour la chapelle de l'empereur.

Plus tard, lors de mon séjour à Vienne à l'époque du congrès tenu en cette ville, je connus plus intimement Salieri, et j'appris à l'apprécier suffisamment pour que je me fisse un devoir sacré de réfuter après sa mort un article infâme paru dans un journal, dans lequel il était dit que Salieri avait empoisonné Mozart, et qu'il l'avait confessé lui-même à son

lit de mort. Je n'ai pas besoin de faire ressortir ici tout l'odieux de cette fable. Au su de tous ses contemporains, Salieri s'était de tout temps montré jaloux des succès de Mozart, et il n'y avait aucun rapprochement entr'eux; mais de là à donner matière à une accusation pareille, il y a loin, surtout lorsque celle-ci s'adresse à un homme qui jouissait, comme Salieri, de l'estime et de la considération de la cour et de la ville.

Un autre compositeur très distingué de ce temps était Joseph Weigl, maître de chapelle de l'opéra italien de la cour. Ses nombreux ouvrages eurent un succès mérité, et même *L'amor Marinaro* et *la Famille suisse* ont joui d'une vogue véritable. Weigl était filleul de Haydn.

J'ai parlé plus haut de Sussmayer. Ce compositeur, dont un heureux hasard a répandu le nom dans le monde entier, a droit à quelques lignes. Sa position de maître de chapelle à l'opéra allemand lui fournit l'occasion de se produire. Son meilleur opéra est le *Miroir d'Arcadie*, représenté en 1794. Il a composé en outre plusieurs messes, mais son meilleur ouvrage est sans contredit son oratorio *Moïse*.

C'est ici le lieu de parler de sa collaboration au *Requiem* de Mozart. Je transcrirai donc fidèlement ce que m'a raconté à ce sujet madame Mozart. Les amis du maître, regrettant qu'il n'ait pu terminer cet ouvrage, engagèrent sa veuve à faire achever ce chef-d'œuvre par un des élèves de Mozart qui eût eu connaissance de cet ouvrage avant la mort de son auteur. Madame Mozart pensa tout d'abord à Eybler qui était, plus qu'aucun autre, capable de mener à bonne fin cette entreprise. Mais Eybler, dont la modestie était extrême, donna un prétexte et refusa la proposition qui lui était faite. Moins scrupuleux, Sussmayer céda aux sollicitations de madame Mozart. Il entreprit cette tâche difficile, et il s'en acquitta si bien qu'aujourd'hui encore, les amateurs ordinaires donnent la préférence, parmi les morceaux qui composent le *Requiem* de Mozart, tel qu'on l'exécute, au *Sanctus*, au *Benedictus* et à l'*Agnus Dei*. Ils changeraient probablement d'opinion s'ils savaient que ces fragments sont entièrement de la composition de Sussmayer. Le *Benedictus* surtout est assurément, — il convient de le dire, — fort gracieux et rend très noblement les sentiments qu'il doit exprimer; mais pour nous autres, gens de l'art, il y a bien loin de ces morceaux à cet admirable *Recordare, Jesu pie*, qui est à la hauteur de tout ce que Mozart a jamais écrit de plus beau, de plus touchant. Tous les accompagnements, du commencement à la fin, sont de Sussmayer, Mozart n'ayant fait qu'indiquer les premières mesures des dessins que Sussmayer a continués et dont il a fait usage jusqu'au bout du morceau, quand il l'a pu, comme dans le *Confutatis maledictis*. On sait qu'après la mort de Mozart, l'éditeur André,

d'Offenbach, se rendit acquéreur de tous les manuscrits originaux du maître. Dans la suite, j'ai passé une longue journée chez André à examiner minutieusement ces reliques précieuses, et j'ai tenu entre mes mains le *Requiem*, tel que Mozart l'avait laissé en mourant. André en a publié depuis un *fac-simile* d'une fidélité telle, qu'on y remarque jusqu'aux feuilles de papier de musique laissées en blanc. Je possède un exemplaire de cette curieuse publication.

Sussmayer mourut à la fleur de l'âge. Il était musicien jusqu'au bout des ongles, mais il n'était que musicien.

A la suite de Sussmayer, les noms de Gyrowetz et de Seyfried se trouvent tout naturellement sous ma plume.

Lorsque j'arrivai à Vienne, Gyrowetz y était de retour d'un voyage en Angleterre. Il y avait composé plusieurs symphonies, fort goûtées du public, et il aurait dû y rester, car il y était estimé, autant pour son talent que pour ses qualités personnelles. Dans la suite, il obtint la place de maître de chapelle du théâtre allemand, à Vienne, et il composa pour cette scène la musique de quelques grands ballets, ainsi que de plusieurs opéras, dont quelques-uns, notamment l'*Oculiste*, sont restés au répertoire. Par suite des malheurs de la guerre, la cour d'Autriche dut plus tard abandonner ses théâtres impériaux et royaux à des entrepreneurs qui, ne prenant aucun souci de la partie artistique de leur exploitation, laissèrent tout dépérir. Gyrowetz fut du nombre de ceux qui furent congédiés, et actuellement, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, il n'a d'autre ressource pour vivre que le produit d'un concert que ses amis donnent tous les ans à son bénéfice. Lors de mon dernier séjour à Vienne, en 1842, Gyrowetz me raconta que l'*impresario* lui faisait payer son billet d'entrée, même quand on jouait ses propres ouvrages. Le fils de Mozart devait également payer, quand il voulait entendre les opéras de son père.

Le chevalier de Seyfried, émule de Gyrowetz, eut une carrière moins pénible que l'auteur de l'*Oculiste*. Sa musique est pleine de verve et d'expression, et ses opéras peuvent figurer à côté de tout ce qu'il y a de beau dans ce genre, quoi qu'ils n'aient peut-être point le mérite d'une grande originalité.

Seyfried me conduit à parler de son maître de piano, Kozeluch. Ce Kozeluch, en qualité de professeur de tous les enfants de la famille impériale, jouissait d'un grand crédit. J'avais une lettre de recommandation pour lui. Il me reçut du haut de sa grandeur et me dit que j'eusse bien mieux fait de rester auprès de Michel Haydn, que de venir étudier sous son frère Joseph. Il faut dire, pour être juste, que Kozeluch n'aimait

point l'auteur des *Saisons*, et qu'il ne négligeait aucune occasion de manifester ses sentiments à son égard. Un jour qu'on exécutait une nouvelle symphonie de Haydn, et qu'il assistait à cette audition en compagnie de Mozart, il dit, en entendant une modulation neuve et inattendue : « — Je n'aurais pas fait cela ! » Mozart répondit aussitôt : « — Ni moi non plus ; mais savez-vous pourquoi nous ne l'aurions fait ni l'un ni l'autre ? C'est parce que cela ne nous serait pas venu à l'esprit. »

Il est à supposer que Kozeluch garda rancune à Mozart de cette réflexion ; car, lorsqu'il entendit peu de temps après l'ouverture de la *Flûte enchantée*, il s'écria : « Ce pauvre Mozart, on dirait qu'il a voulu faire là quelque chose. »

Ce redoutable censeur a composé la musique de quelques ballets et beaucoup de sonates pour le piano.

Puisque nous parlons des grotesques, nous ne saurions passer sous silence le plus grotesque de tous.

Nous avons nommé le célèbre Schickaneder, directeur du théâtre *der Wieden*, et auteur d'une quantité de pièces bien mauvaises. Le seul titre qu'il ait à la reconnaissance du public est l'idée qu'il a eue de faire composer par Mozart la musique de la *Flûte enchantée*. Il s'était dit l'auteur du libretto, d'ailleurs, assez médiocre, de cet ouvrage ; mais il n'a pas même ce mérite ; car, il l'acheta d'un jeune homme inconnu et se borna à confectionner les mauvais vers que Mozart recouvrit de sa musique divine.

Le succès qui accueillit ce chef-d'œuvre et qui se maintint longtemps encore après son apparition, inspira à Schickaneder la lumineuse idée de donner une suite à la *Flûte enchantée*. Dans ce but, il versifia les paroles d'une seconde partie de cet ouvrage. Mozart, s'il eût vécu, n'eût certainement point entrepris ce travail ; mais Schickaneder ne se laissa point arrêter par cette considération, et pour composer la musique de son monstre-nouveau-né, il engagea Winter, maître de chapelle de la cour de Munich.

Winter s'était fait connaître en Italie, en France et en Allemagne, par un grand nombre d'excellents opéras, notamment par son *Sacrifice interrompu*, qui figurait honorablement à côté des ouvrages de Mozart. Cependant, et malgré ces antécédents, l'entreprise de Schickaneder était hasardeuse, et Winter pouvait être sûr d'avance que la comparaison tournerait à son désavantage. Mais Schickaneder sut le gagner. Winter se mit donc à la besogne, et composa la musique de la suite de la *Flûte enchantée*. L'ouvrage, monté avec magnificence, fut représenté avec le plus grand soin. Il renfermait de grandes beautés et eut un très hono-

rable succès d'estime ; on peut même dire qu'il eût été apprécié encore davantage, si le public ne se fût mis en tête que la seconde partie devait être supérieure à la première composée par Mozart. Or, à l'impossible nul n'est tenu !

A peu près deux ans auparavant, Winter avait composé la musique du second acte d'un autre opéra de Schickaneder, *les Pyramides de Babylone*. Le premier acte était d'un habile professeur de Vienne, nommé Mederitsch (à ce nom trop difficile à prononcer, il avait substitué celui de Gallus, sous lequel il était généralement connu). Sa mort prématurée ne lui permit point d'achever l'œuvre commencée, et ce fut Winter qui fut, ainsi que je l'ai dit, chargé du soin de mener l'entreprise à fin (1).

Le théâtre *der Wieden* était très suivi, grâce à l'activité de son directeur. Schickaneder avait eu, comme je l'ai dit, la bonne fortune de tomber sur la *Flûte enchantée*, de Mozart, et cette circonstance avait favorisé ses commencements ; mais il avait un terrible rival en la personne de son confrère, le directeur du théâtre de Leopoldstadt, qui opposait à tous ses efforts, la fécondité de deux auteurs populaires, Wenzel Müller et Kauer.

Ce petit théâtre de faubourg était toujours rempli d'un public tout à part et de bas étage. Plus que tout autre, Wenzel Müller avait le don d'écrire pour ce monde ; ses mélodies avaient du charme, sans être communes, et tous ses auditeurs les chantaient en sortant du spectacle. Aussi, Müller s'était-il fait une haute opinion de son propre mérite, et à ce sujet, je ne saurais passer sous silence une anecdote que je tiens de la bouche même de Haydn. Un jour que Müller présentait « au père de la symphonie » un étranger qui se confondait en admiration sur les chefs-d'œuvre du grand maître, il ajouta, comme pour donner plus de poids aux compliments de son compagnon : « Le fait est, M. Haydn, que personne n'a fait de meilleurs quatuors que vous ! » Haydn répliqua : « Vous êtes trop bon, monsieur Müller, mais c'est bien malheureux que je ne sache pas faire autre chose ! »

Wenzel Müller était chef d'orchestre du théâtre de Léopoldstadt. Son concurrent, Kauer, n'y était que simple violon. Il possédait le même genre de talent que Müller, mais à un degré inférieur. Ses ouvrages, et

(1) Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, confond *les Pyramides de Babylone*, qu'il appelle *les Ruines de Babylone*, avec la seconde partie de la *Flûte enchantée*. Suivant lui, Gallus aurait donc collaboré à ce dernier ouvrage. Fétis ne parle pas non plus de l'empêchement survenu dans son achèvement, par suite de la mort prématurée de Gallus. Il ne donne pas, d'ailleurs, la date de la mort de ce compositeur, et se borne à dire qu'il vivait encore à Lemberg, vers 1830.

surtout la *Nymphe du Danube*, ont enrichi bon nombre de directions de théâtres ; mais Kauer n'en profita point, et même il mourut dans la misère, après avoir descendu l'échelle artistique jusqu'à n'être plus que l'un des derniers exécutants à l'orchestre d'un très infime théâtre, situé dans le faubourg de *Josephstadt*.

J'aurais encore une légion de compositeurs de beaucoup de mérite à nommer. J'en citerai seulement quelques-uns parmi les plus distingués, tels que : les deux frères Wranitzky, Piehl, Taeufer, Kronimer, Preindl, Hoffmeister, l'abbé Stadler, etc.

Cependant, une nouvelle génération venait de paraître, qui devait remplacer, sinon faire oublier celle qui l'avait précédée. Cette génération reconnaissait pour chef Népomucène Hummel.

Hummel avait été, comme Mozart, un *enfant-prodige*, et comme Mozart, il eut le bonheur de donner raison aux espérances que ses précoces dispositions avaient fait naître. Il présentait donc un cas exceptionnel ; car, les malheureux *enfants-prodiges* ont d'ordinaire le sort des plantes de serre-chaude qui, à force de pousser, s'étiolent et meurent avant le temps. Les nombreux ouvrages de Hummel sont encore entre les mains de tout le monde, et leur mérite leur assure une longue vie.

Cet excellent musicien était en même temps un des plus grands pianistes de son temps, et surtout ses savantes improvisations auraient été considérées comme des chefs-d'œuvre, si l'on avait pu les fixer par écrit. Il était élève d'Albrechtsberger, de Mozart et de Salieri, et l'on voit à ses ouvrages qu'il a profité de chacun de ces trois maîtres.

A la même époque, Beethoven commençait à lancer ces gerbes de feu qui, dans la suite, devaient embraser tout l'horizon du monde musical. Ce grand homme était doué d'un génie sublime, mais son exemple fut mauvais pour ses successeurs, puisque la génération qui a suivi a pensé, à son exemple, que tout lui était permis. Or, il en est résulté que, voulant surpasser ce modèle *inimitable*, on l'a seulement dépassé. Et voilà pourquoi ces flammes volcaniques sont remplacées par de simples feux-follets qui sautillent sur la surface des marais. J'aurai occasion de reparler du grand Beethoven.

E. NEUKOMM.

CASTIL-BLAZE[1]

Un jour (c'était en 1838), le grand traducteur musicien, je le crois du moins, voulut me traduire aussi moi-même. Toutefois j'aime mieux dire, car il faut être généreux envers les morts, que nous nous rencontrâmes dans une idée, encore inédite aujourd'hui, et dont je donnerai plus tard la clef à nos lecteurs. Il s'agit d'un nouveau système d'horloge musicienne. J'en avais imaginé un que je lui communiquai; il en imagina un autre à peu près dans le même temps. Je les décrivis, un jour, tous les deux en commençant par le sien, bien qu'il me soit facile de prouver, par des dates précises, que le mien fut conçu le premier; mais comme il fut soumis à l'Académie des sciences qui en fit son rapport dans sa séance du 21 février 1838, et que l'exécution de mon plan a été confiée à M. Collin, l'un de nos plus habiles mécaniciens, je ne veux ni ne dois le dévoiler encore; il fera l'objet d'un article spécial que nous publierons peut-être dans la *Chronique musicale*. Je reprends le fil de ma narration.

Henri Blaze, rédacteur musical de la *Revue des Deux-Mondes*, dont le propriétaire M. Buloz, ci-devant directeur du Théâtre-Français, était devenu son beau-frère: Henri Blaze, disons-nous, à qui nous devons la traduction complète du *Faust* de Goëthe, plusieurs poèmes remarquables, une petite biographie de nos principaux musiciens contemporains, et d'excellents articles d'appréciation, n'était malheureusement pas toujours d'accord avec son père. Cette situation

(1) Voir les numéros des 1er et 15 juillet.

fâcheuse dont nous ne révélerons point ici les mystères, lesquels se rattachent d'ailleurs à des intérêts domestiques auxquels nous ne devons pas toucher, fut une des principales sources des chagrins de notre vieux compatriote, chagrins dont l'abeille, disait-il, était obligée d'adoucir ou de déguiser l'amertume avec *le miel de ses aiguillons.* Quand il venait à me parler de lui, il essayait de s'étourdir à l'aide de la plaisanterie, arme qu'il maniait assez habilement, mais souvent avec peu de réserve contre n'importe qui; car dans ses moments de verve caustique, il n'aurait pas même épargné son père. C'est pourquoi il avait beaucoup d'ennemis cachés, bien qu'il ne fût en réalité l'ennemi de personne.

On sait que Castil-Blaze avait épousé en 1812, à Avignon, mademoiselle Bury ou de Bury, fille d'un architecte de cette ville; et, en souvenir de ce mariage, il me raconta confidentiellement, quelques années avant sa mort, une anecdote des plus singulièrement romanesques, qu'il me pria de ne révéler qu'après qu'il aurait disparu de ce monde.

Écoutez le récit de cette histoire merveilleuse : c'est le héros lui-même qui va parler.

« Mademoiselle Bury allait se marier; c'était le jour de la célébration de son mariage, et il devait y avoir, dans sa maison même, soirée dansante et musicale. Cette soirée devait même précéder la cérémonie nuptiale à la mairie et à l'église, contrairement à l'usage le plus ordinaire, mais ainsi que cela se pratiquait et se pratique encore aujourd'hui à Avignon.

« On me savait musicien, claveciniste, chanteur et même un peu compositeur; en province on est décoré de ce titre pompeux et l'on vous prend pour un Mozart dès que vous avez produit seulement une romance. C'était du moins comme cela, dans notre pays, sous le premier Empire.

« J'oserai même vous dire que, dans cette soirée, j'eus à faire à moi seul tous les frais du concert. J'y devins tour à tour la basse, le concordant et la taille; et tout cela, sans préjudice de mes fonctions de chef d'orchestre ou d'orchestre même. Toutefois, comme on m'avait invité aussi à un bal, et qu'évidemment je ne pouvais pas me faire danser moi-même, on avait eu soin de se procurer deux violons, un violoncelle et une clarinette; de sorte que j'alternais avec les ménétriers.

« Mais laissons là le concert : le quadrille va commencer.

« Et, en effet, un grand vide s'étant établi au centre du salon, chaque danseur s'empare d'une danseuse, et sept jeunes couples sont déjà en place..... Quelle chance!... sur huit danseuses de bonne volonté, on m'avait, par discrétion peut-être, laissé la meilleure, mademoiselle Bury!

Je pars vers elle comme un trait d'amour, et voilà le quadrille au complet.

« Dans les petits bals de province, la danse n'est le plus souvent qu'un prétexte : comme on a toujours quelque chose à dire, on y chuchotte et l'on y jase plus qu'on n'y danse. Qui sait, dans un duo de cette sorte, tous les traits que l'on peut avoir à exécuter *sotto voce* et tout ce que l'on peut se dire à l'oreille entre une *poule* et un *pantalon*, entre un *été* et une *pastourelle !* Pour moi, qui fus toujours assez jacquart de mon naturel provençal, je me suis cependant quelquefois trouvé là un peu en défaut, un peu embarrassé ; mais, cette fois, mon embarras était plus gauche encore que de coutume, car, que dire à une nouvelle mariée qui ne l'est pas encore ? Faut-il la complimenter sur un bonheur qui n'est pour elle qu'un problème ? Ce n'est pas même décent ; et puis, en général, le sexe n'aime pas qu'on lui fasse trop généreusement preuve d'abnégation.... Or, pendant que la clarinette coquenardait, et que la musique des pieds lui répondait à peu près en mesure, je me disais à part moi-même : « Qu'est-ce que je pourrais donc bien *lui* conter ? »

« Enfin, en dépit de mon embarras, comme il fallait de toute rigueur rompre le *tacet* et fermer le point d'orgue, il me vint une singulière idée en tête : Tout le monde avait complimenté la future, et, comme je ne veux rien faire comme tout le monde, j'essayai de faire le contraire de tous en attaquant de travers : Que voulez-vous, je suis fantaisiste ! Je me mis à plaindre ma partenaire, à me plaindre moi-même, en ayant même l'air de pleurer un peu pour elle et pour moi. Le diable tente quelquefois même les moins audacieux ! le moyen était tout neuf ; il me plut, je le mis en œuvre et il me réussit au delà de toute ambition, ainsi que vous allez le voir.

— « Hélas ! ma belle demoiselle ! il est donc vrai que je suis venu trop tard ! lui dis-je mystérieusement à l'oreille.

— « Peut-être ! » me répondit-elle.

« Tout ce que ce *peut-être* eut d'écho retentissant à mon oreille..... jamais musique céleste ou chant de séraphin ne seront capables de vous l'exprimer !...

« Ce fut comme un premier coup d'archet électrique !

« La danse finie, je ne voyais plus que des brouillards au milieu desquels resplendissait ce mot magique : *Peut-être !*

— « Vous avez l'air d'avoir chaud et d'être fatigué, mon cher Blaze ; voudriez-vous vous désaltérer ? Accepteriez-vous un sorbet ? me dit le futur de son ton le plus gracieux.

— « *Peut-être !* » lui répondis-je machinalement.

« Mais, tout en acceptant ce qu'il m'offrait de si bonne grâce, je ne

savais plus ce que je faisais, ce que je disais, ce que je voyais ni ce que j'entendais.

« Enfin, le bal, le concert, la bouillotte et tous les autres accessoires de la fête étant terminés, il fallut se disposer à monter en voiture pour aller à la mairie. M. le premier adjoint, qui était un des principaux invités, se leva pour donner le signal du départ ; et..... fouette cocher !

« Nous sommes à la mairie. Abrégeons quelques détails afin d'arriver plus vite au fait. L'organe de la loi adresse la parole en ces termes à la blanche colombe qui s'incline devant lui :

— « Acceptez-vous pour époux M. Jean-Stanislas-Adolphe F.....?

— « Non.

« Voyez-vous d'ici le tableau ?

« Mouvement général de surprise ! Agitation fébrile parmi les assistants ! Colloques animés, mêlés de gestes d'indignation parmi les parents, qui se rapprochent comme un seul homme autour de l'indigne future, au risque de l'étouffer.

« De son côté, couvert de honte, le prétendu gesticule et semble vouloir chercher son chapeau pour se dérober aux regards inquisiteurs des assistants.

« Moi-même je me demande quel rôle je dois jouer dans le drame.

« Le trouble et l'agitation sont à leur comble !

« Cependant, comme il faut une fin à tout, même à ce qui n'a point eu de commencement, on se décide à se retirer, sans avoir pu arracher de la bouche de la jeune fille autre syllabe que la particule négative.

« Chacun se creusait le cerveau pour pénétrer le mystère d'un changement si subit. Quelques-uns parmi les parents eurent même la cruelle pensée de venir me le demander à moi, l'*auteur*... (car j'étais déjà alors un peu connu dans le public en qualité d'auteur dramatique), et, comme si je devais être initié à l'intrigue de la pièce, on m'interrogeait sur ce singulier *dénouement*.

« Mais... c'était écrit, ou plutôt, on ne devait rien écrire dans cette soirée on ne peut plus mystérieuse pour tous, même pour moi ; car, il faut l'avouer, malgré le charmant *peut-être*, j'étais fort loin de m'attendre à tout ce qui venait de se passer, et surtout à ce qui devait en résulter plus tard.

« Ai-je besoin de vous faire connaître l'issue des événements qui s'accomplirent par suite de la réponse inattendue de mademoiselle Bury ? Vous l'avez sans doute devinée, bien qu'elle soit sans précédent peut-être dans les fastes de l'état civil.

« Trois mois après, mademoiselle Bury endossait, pour la deuxième

fois de sa vie, la robe nuptiale ; mais cette dernière fois, ce fut la bonne ; sa jolie bouche avait hâte de s'ouvrir pour répondre oui ; et ce *oui* sacramentel, c'est moi qui devais le recueillir. »

Tel fut le récit du célèbre transformateur musicien. Son mariage même devait être une traduction ou une transfiguration dont il devait devenir l'éditeur propriétaire, comme il le devint des meilleures œuvres musicales.

Voilà Castil-Blaze marié !

C'est ainsi que nous sont venus au monde madame Buloz et M. le baron de Bury ! Voilà comment trouva le bonheur exceptionnel d'un excellent mariage celui qui ne voulut jamais rien faire comme le commun des martyrs !

V

Littérature musicale. — *Les Théâtres lyriques de Paris.* — *Bernabo.* — *Prosodie musicale.* — *Messe de Rossini.*

Les six dernières années de la vie et des travaux de Castil-Blaze furent réellement utiles à l'art musical et à l'histoire de la littérature lyrique.

Outre les *Théâtres lyriques de Paris*, comprenant l'*Académie impériale de musique*, l'*Opéra-Italien* et l'*Opéra-Comique*, livres qui ont été écrits vers 1855, mais dont il ne put livrer à l'impression que les deux premiers, il avait l'intention de publier aussi le *Théâtre-Lyrique*, dont il traçait les premières pages quand la mort vint le surprendre. La critique soulevée dans ses derniers ouvrages, notamment celle qui touche à la parodie, est un monument impérissable, dont les esprits les plus revêches parmi ses détracteurs doivent lui savoir gré.

Après *Molière musicien*, vers 1852, vint, en 1856, sa fameuse brochure sur l'opéra français : *Vérités dures mais utiles*, *Prélude et cadence finale de l'opéra italien*, *à Paris*, *de* 1848 *à* 1856, qui suscita à son auteur une avalanche de petits pamphlets, publics ou particuliers, authentiques ou anonymes, dont quelques-uns étaient gros de plates sottises. Triste et inévitable destin de tous les novateurs qui veulent se poser en chefs de file devant leurs contemporains et semblent dire en notes mal sonnantes à leurs oreilles : « Rien de ce que vous « avez fait jusqu'à ce jour n'était selon les lois de la raison et de l'har- « monie : voici la seule bonne règle à suivre; c'est moi qui, le premier, « osai vous l'enseigner : soumettez-vous ! » — *Haro!* leur crie-t-on de

tous côtés en les repoussant dans l'ornière d'où ils veulent sortir de leur vivant ; et leurs doctrines ne commencent à être un peu goûtées qu'après qu'ils sont descendus dans la tombe.

Castil-Blaze voulait prouver à nos *paroliers*, comme il les appelait, mais, autrement dit, à nos auteurs dramatiques musiciens chargés d'écrire les livrets des opéras, que la langue française, aussi bien que la langue italienne, est susceptible d'être coupée sous la musique d'une manière tout à fait intelligible et agréable à l'oreille ; et, afin d'ériger le précepte en exemple, il écrivit lui-même un sujet d'étude : ce modèle à suivre fut *Bernabo*.

Bernabo n'était autre chose qu'un bel et bon pastiche en un acte, pétri dans le moule de cette pièce de Molière dont le titre scabreux ne peut être prononcé aujourd'hui aux oreilles délicates des dames sans offusquer les maris. Il y avait là du Cimarosa, du Paisiello, du Farinelli, du Guglielmi, du Salieri, etc., etc. C'était délicieux, mais cela ne valait rien pour Paris. Cette charmante macédoine où l'on remarquait aussi des couplets dont la mélodie inédite était d'une excellente facture, arriva tout exprès pour servir d'auxiliaire à la brochure que nous venons de citer.

« La langue française, dit l'auteur lui-même dans les quelques lignes en forme de préface qui précèdent son livret, est un instrument dont nos paroliers veulent jouer sans en avoir appris la gamme et le doigter. De là vient l'argot rebutant, l'indéchiffrable charabia que l'on dégoise sur nos théâtres lyriques. Les mots chantés y sont brisés, fêlés, fracassés, pulvérisés de telle sorte, les syllabes y frappent si souvent à faux sous les notes, que l'auditoire ne comprend plus du tout ce que veulent dire les acteurs. En écrivant par fantaisie la partition de *Bernabo*, je ne pensais qu'à meubler la bibliothèque de l'Académie française d'un ouvrage qu'elle pourrait opposer aux assassins comme aux détracteurs de notre idiome. »

J'ai sous les yeux, au moment où je trace ces lignes, quelques lettres qui me furent écrites par Castil-Blaze à Saint-Quentin, dans le temps où ses antagonistes les plus acharnés s'efforçaient à combattre la réforme salutaire, mais gênante, qu'il voulait introduire dans la construction des vers lyriques. J'extrais quelques passages de l'une d'elles ; ils pourront servir à l'intelligence de la question qui s'agite ici : c'était à l'occasion d'un article assez virulent que M. Baralle, alors rédacteur en chef de l'*Univers musical*, lui avait adressé dans un de ses numéros de juillet 1856, où il renvoyait l'auteur du système nouveau à ses propres écrits.

. . . . . .

« Ce Baralle, dit-il, a travaillé sur un thème qu'il n'a pas compris : il a voulu se montrer méchant et s'est enferré. Il sait si peu ce que c'est que l'accent, qu'il le note à faux. Voyez au bas de la page 110 : des neuf accents qu'il souligne, huit sont excellents. Le *ie* est détestable, il ne l'a pas même remarqué :

Mais / le soir, près / d'elle

il faudrait :

Le / soir, auprès / d'elle

« En 1824, je n'avais pas encore trouvé mon système de versification lyrique. Je ne l'ai mis en pratique exacte et suivie qu'en 1828 pour l'*Italienne à Alger*, *Anne de Boulen*, *Oberon*, *Fidelio*, etc.

« J'étais surpris que les paroliers ne m'eussent rien dit encore ; ma brochure réclamait vivement ces attaques. Elles sont d'autant plus utiles qu'elles portent à faux.

« Le 19, jour de mon départ pour Avignon, je rencontrai chez Legouix un dilettante qui lisait et commentait le Baralle en chantant, et qui disait ce que je viens d'écrire au sujet des neuf accents soulignés. Vous voyez que tous les Parisiens ne sont pas des cruches. Plusieurs commencent à me comprendre. Je demanderai l'article de Théodore Anne, qui sera moins stupide, sans doute. — Il y a des sourds qui ne veulent pas entendre. — S'ils ralentissaient leur feu, la note, mise sur la *Chanson de Rolland*, est encore un chat, un tigre, que je leur jette entre les jambes (1).

« Le seul moyen de me battre et de prouver que les Parisiens écrivent en vers, serait de me montrer une chanson, romance ou cantique français dont la musique s'appliquerait juste à tous les couplets. Les stances en vers de neuf syllabes exceptées : ici la cadence est forcée ; mais aussi les chansons de ce genre sont-elles très rares, etc., etc. »

J'ai dû m'étendre un peu, avec détails, sur cette question, devenue depuis de plus en plus brûlante, de la prosodie lyrique. Aujourd'hui, l'on ne blâme plus, l'on approuve et l'on essaie de mettre en pratique le système de ce rénovateur trop hardi ou *trop cassant*, mais vrai, qui avait ameuté contre lui la troupe routinière des poètes et des littérateurs.

Il y a une circonstance de la vie artistique de Castil-Blaze et une

(1) Cette *Chanson de Rolland* est un chœur à quatre voix d'hommes qu'il avait fait pour le camp de Sathonay (Lyon), où il fut chanté. Il fut chanté aussi, en ma présence, par la Société chorale d'Arras.

partie de ses travaux sur laquelle on a été un peu plus en droit de le censurer ; ce fut lorsqu'il eut la singulière idée de bâtir une messe sur les mélodies de Rossini. Et cependant, là encore on aurait pu l'absoudre, si l'on avait été appelé, comme nous l'avons été, à entendre l'effet prodigieux que produisait cette œuvre monumentale, lorsqu'elle était étudiée et exécutée convenablement. Rien n'était saisissant comme l'ensemble de cette exécution grandiose, pour peu que l'on eût le courage de dégager son esprit des exigences de la pensée grégorienne.

M. d'Ortigue désapprouva hautement son ami et compatriote d'avoir osé entreprendre ce travail, qu'il ne considérait pas seulement comme une simple peccadille, mais comme un véritable crime de lèze-dignité liturgique et une coupable profanation de l'art. A son point de vue, d'Ortigue a mille fois raison ; mais les motifs de cette rigidité scholastique s'effacent ou s'amoindrissent en présence des effets réels et du vif plaisir que l'on éprouve à entendre, majestueusement groupés ensemble, tous ces chefs-d'œuvre de mélodie que l'on ne peut savourer ailleurs que séparément.

La musique, nous l'avons dit ailleurs, n'est pas, comme la peinture et la statuaire, un art fixe et stationnaire pour lequel le temps a imposé non-seulement des règles et des principes, mais des types et des modèles immuables. Elle doit, au contraire, toute sa valeur, tout son agrément et toute sa grâce au libre arbitre de la variété et du changement. Elle est, au théâtre surtout, comme la mode, une fille légère et folâtre dont les charmes ne peuvent vieillir sans se rider, veulent se renouveler, se reproduire et se multiplier à l'infini. Cela est si vrai, que les grands maîtres, admirés il y a cinquante ans, sont aujourd'hui mis de côté pour faire place à d'autres qui, dans un demi-siècle, seront oubliés à leur tour. Or, si la musique vieillit en perdant de son charme au théâtre, pourquoi ne vieillirait-elle pas aussi en perdant de sa valeur à l'église? Pourquoi là seulement prendrait-elle un caractère toujours égal qui ne saurait être modifié par le temps ?

Mais revenons à notre sujet. Castil-Blaze, comme tous les compositeurs dramatiques, qui, à la fin de leur carrière, cherchent, avant de plier bagage, à faire amende honorable à l'Église, en quittant le théâtre qui les fuit et qui devient ainsi pour eux la maison du démon, Castil-Blaze disons-nous, voulut produire, lui aussi, sa messe ; et cette messe fut et ne pouvait être qu'une transformation.

Voici, à l'occasion de ce travail, qui fut à peu près le dernier de notre critique musicien, une anecdote assez piquante qui eut lieu le 14 mars 1856.

Quelques années auparavant, Castil-Blaze assistait à l'Opéra italien, à une répétition de la *Donna del Lago*, lorsqu'aux premières mesures du quintette en *la bémol*, *Crudele sospetto* (*do*, *ré*, *mi*) il s'aperçut que la mélodie s'adaptait parfaitement au *qui tollis peccata mundi* du *Gloria*. Cette découverte, que le hasard avait amenée, le mit en goût, et dès le lendemain, il mettait la main à l'œuvre pour produire, avec divers morceaux des meilleurs opéras du même auteur, une messe tout entière qui fut appelée, très improprement depuis, MESSE DE ROSSINI.

Au bout de quelques mois la partition en était achevée, lorsque, par une belle journée du printemps de l'année qui venait d'expirer, un homme, remarquable par son obésité et déjà avancé en âge, l'aborda soudainement, et, lui frappant sur l'épaule :

— Hola ! hein !... vous filez bien fièrement, vous, mon vieux !

— Ah ! c'est vous, *signor maestro illustrissimo;* excusez-moi : Je suis myope.

— Eh bien, donnez-moi le bras et promenons nos cent quarante printemps, l'un portant l'autre, au milieu de ces boursiers de l'Opéra; mais, afin que nous cheminions parmi eux *incognito*, et qu'on nous prenne pour deux agioteurs de profession, marchons *adagio* et parlons *sotto voce*. Voyons, dites-moi.... vous qui faites toujours quelque chose, que faites-vous dans ce moment ?

— Ce que je fais... moi ? oh ! vous voulez me flatter aujourd'hui, *signor maestro !* je ne fais pas, moi ; mais je fais peut-être mieux, car je fais tout le contraire : Je défais, je reconstruis, je transfigure, je transforme, je transplante, je transvase, je... »

Et il allait continuer sa kyrielle lorsque la foule des joueurs, devenue plus compacte, les poussa du boulevard de Gand jusques dans la rue Lepeletier.

Aux préliminaires de cette conversation, vous avez, lecteurs, sans doute déjà deviné que l'interlocuteur de Castil-Blaze n'était autre que l'illustre auteur de *Guillaume Tell*.

« — Vous me demandez ce que je fais, reprit le grand arrangeur musicien ?

— Oui, je vous le demande ?

— Eh bien, je fais... ou plutôt, je viens de faire....

— Dites, que venez-vous de faire ?

— Une *messe de Rossini*.

— Toujours caustique et facétieux ! vous n'en démordrez donc jamais?

— Et n'allez pas croire, *maestrissimo*, que ce soit là chose facile ! essayez plutôt.

Parodier un air est déjà assez mal aisé, bien qu'il soit permis de tourner *a piacere* les paroles nouvelles que l'on ajuste à la musique donnée. Mais adapter le texte immuable de la messe à des mélodies qu'il faut conserver dans toute leur pureté, maintenir un parfait accord de sentiment, de couleur, d'expression entre les éléments épars que vous réunissez; soutenir cet accord au point de faire croire que ces chants dépaysés ont été composés pour leurs paroles nouvelles : *hoc opus, hic labor est.* C'est ainsi que Gluck arrangea ses opéras français.

— Mais enfin n'importe; cette difficulté, moi, je l'ai vaincue et *ma... votre* messe est terminée.

— Ma foi, mon ami, vous êtes vraiment un homme extraordinaire? »

Et les voilà, l'un (Rossini) interpellant en latin, l'autre (Castil-Blaze) répondant en italien.

— Voyons, dit le premier, par quoi avez-vous pu représenter le Credo? *Credo in unum Deum.*

— *Ecco ridente in cielo...*

— C'est en chœur au moins que vous l'avez traité?

— Sans doute; n'était-ce pas sa forme primitive dans *Aureliano in Palmira* (il le lui chante).

— Bravo! parfait! je ne me doutais pas d'avoir fait un *Credo* si maestueux et si bien prosodié.

— *Le Kyrie?*

— *Santo imen*, chœur religieux *d'Otello.*

— *Christe eleison?*

— Quintette en Canon, de *Mose.*

— *Incarnatus?*

— Prière de Ninetta (*La gazza ladra*).

— *Crucifixus?*

— Chœur des ténèbres de *Mose.*

— Passons du solennel, du triste au gai. *Cum sancto spiritu,* et *vitam venturi seculi?* c'est là que les maîtres placent leurs fugues pleines de vivacité, quelquefois de brillante folie.

— Je me suis emparé des strettes animées des *quintetti* de *Cenerentola*, du final de *Semiramide.*

— Bien trouvé!

— Permettez que je vous soumette le manuscrit de *votre* messe.

— Non pas, je la verrai quand elle sera grande. C'est un vrai tour de force heureusement accompli; je vous réponds du succès; peut-être vous fallait-il encore celui-là! »

La conversation s'était tellement animée que Castil-Blaze, sans s'en

douter, avait passé insensiblement du *sotto voce* au *mezzo forte*, du *mezzo forte* au *forte piano*, et du *forte piano* au *fortissimo;* et si bien que tous les *lions,* et tous les badauds du boulevard de Gand s'étaient attroupés autour d'eux, en se disant : « Qu'est-ce que c'est ? »

— Ce sont, disait celui-ci, deux joueurs dégommés qui chantent leur *de profundis.*

— Ce sont deux actionnaires de M. Mirès, disait celui-là.

— C'est, disait l'autre, un fou et un voleur.

— C'est.... c'est.... c'est.... »

Enfin, je ne sais pas ce que l'on n'aurait pas dit encore, si l'un des deux promeneurs, celui qui avait peur des attroupements et des chemins de fer, n'eût lui-même harangué la foule croissante.

« Eh ! *signori francesi*, ne faites point ici de mauvaises traductions!

« L'État n'est pas en danger, soyez tranquilles. Je suis, moi, ce stupide musicien qui ne sait plus rien faire ; je ne compte plus ; mais ce vénérable patriarche est Castil-Blaze. Respectez-le ; c'est mon second père ; c'est lui qui m'a traduit en français, en provençal, en latin et m'a prendre possession de l'Europe. Ce n'est pas tout, le gaillard veut maintenant me conduire en paradis. Je m'en alarme peu, car je présume qu'il n'est pas lui-même très-pressé de se mettre en route. Retirez-vous donc ; laissez-le passer son chemin, et si, en retour du bon office, vous ne recevez rien de moi, vous voudrez bien du moins accepter de lui une *messe de Rossini !* »

Après la messe dite *de Rossini*, qui fut brillamment exécutée sous nos yeux à Saint-Quentin, pendant que l'auteur en dirigeait, de son côté, une autre exécution à Mormoiron (Vaucluse), il revint une dernière fois à Paris, rue de Buffault, n° 9, où sentant qu'il s'affaiblissait de jour en jour et que sa santé s'altérait, il s'efforça de réunir toutes ses facultés physiques et morales pour mettre la dernière main à ses œuvres complètes dont il était le propriétaire-éditeur.

Je le trouvai, un matin, plongé dans le travail, en quelque sorte herculéen, travail pour lui d'autant plus pénible et lourd qu'il n'avait jamais voulu de secrétaire et n'était aidé par personne. Je vis là, entassés les uns sur les autres, des restes d'éditions de vingt œuvres divers ; des quatuors d'instruments à cordes, des trios de bassons, des messes, des opéras, des chœurs, des motets ou cantiques pour le mois de Marie, et une foule de vieilles romances ou chansonnettes, tant françaises que provençales dont il s'était, disait-il, rendu coupable dans sa jeunesse, soit à Avignon, lorsqu'il était clerc dans l'étude de son père, soit à Paris,

lorsqu'il étudiait en droit, mais parmi lesquelles je remarquai le chant des Thermopyles, la jolie romance du *Roi René*, et, s'il m'était permis d'en citer encore une, *Cou Pata de Juver*, chanson trop libre dont je ne prendrais même pas la liberté de citer seulement le titre, si je n'étais pas à peu près certain qu'il ne sera pas compris par nos lecteurs français. Castil-Blaze me fit cadeau du dernier exemplaire qui restait encore de son *Dictionnaire de musique moderne*, portant le millésime de 1821, que je conserve comme une sorte de relique, quoiqu'il n'ait plus pour moi que le mérite du souvenir.

Le lendemain de ce jour, j'allai encore voir mon vieil ami et le trouvai plongé dans les mêmes collectionnements ou défrichements littéraires, mais beaucoup plus sérieux qu'à l'ordinaire et très fatigué. Je crains de ne pas pouvoir *le* finir, me dit-il d'une voix mal assurée », car il redoutait la mort: la seule pensée lui en faisait horreur, parce qu'il craignait qu'elle ne vînt le surprendre au milieu d'un travail commencé, et il ne parlait d'elle que lorsqu'il ne songeait point à son arrivée prochaine. Par l'article *le*, qu'il savait très bien que je comprendrais sans autre complément de phrase, il voulait désigner son livre intitulé l'*Opéra-comique*, cette troisième partie essentielle, mais restée inachevée, de l'*Histoire des Théâtres lyriques de Paris*, dont il avait publié depuis peu les deux premières: l'*Académie Impériale de musique* et l'*Opéra Italien*, de 1645 à 1852.

Il tenait beaucoup à cet ouvrage, ou plutôt à ces trois livres distincts de l'opéra en France, qu'il avait accompagnés à grands frais d'un splendide et considérable recueil de musique gravée, contenant tous les morceaux de chant et de symphonie qui, depuis deux cents ans, s'étaient rendus célèbres dans ces trois théâtres.

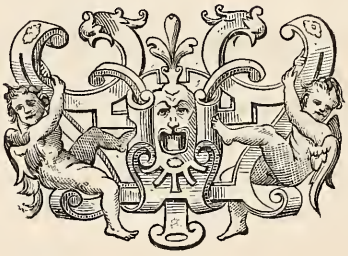
Le texte de ces trois livres, aussi bien que les deux volumes du *Molière musicien*, est rempli de notes ou citations curieuses et d'aperçus historiques très piquants, qui ont une grande valeur pour les littérateurs spéciaux et sont d'autant plus précieux qu'ils avaient été puisés en grande partie dans les recueils inédits et peu connus de Beffara. Je lui dis : « Vous le finirez » et lui serrai encore une fois la main en le quittant. Il répondit à ce dernier mot par un signe de tête négatif que je compris trop bien et qui m'arracha une larme.

Ceci se passait vers le milieu de l'année 1857. Je venais de visiter Lille et la Picardie, où j'avais fait exécuter avec éclat la fameuse *Messe* dite *de Rossini*, et je me proposais de la faire connaître aussi à Nantes, à Rennes et dans d'autres villes de la Bretagne. Or, j'étais arrivé depuis environ un mois à Saint-Malo, lorsqu'un jour, le 21 décembre de la

même année, étant allé visiter sur une pointe de roches où il est situé, au bord de la Manche, le tombeau de Châteaubriand, et m'étant assis sur la roche couverte de mousse qui l'entoure, j'ouvris un journal de Paris, où j'eus la douleur de lire les lignes suivantes sous la rubrique du 13 du même mois :

« Un célèbre critique musicien, l'ancien XXX des *Débats* et le pre-
« mier introducteur en France des chefs-d'œuvre de Rossini, de Mozart
« et de Weber, qui, pour conserver la liberté de sa plume incisive, dé-
« clina les plus hautes dignités artistiques et littéraires, y compris celle
« de directeur du Conservatoire de Musique de Paris, Castil-Blaze, est
« mort vendredi dernier, 11 décembre courant, à l'âge de soixante-treize
« ans. »

CHARLES SOULLIER.



LES COSTUMES DE THÉATRE

DURANT UN SIECLE ET DEMI

CHAPITRE PREMIER

Cette étude n'a pas pour but de retracer l'historique complet du costume théâtral depuis l'origine du théâtre français jusqu'à nos jours, en expliquant toutes les variations que ces vêtements ont subies trois siècles durant, ainsi que les circonstances fortuites ou tentatives réfléchies qui ont provoqué ces changements et qui ont amené cette partie de la représentation dramatique au point de perfection relative qu'elle comporte aujourd'hui.

Ce serait là un travail de longue haleine qui formerait au moins la matière d'un gros volume, à l'étudier sous ses aspects principaux avec les développements et considérations artistiques qu'il devrait renfermer.

Nos soins se sont bornés à recueillir nombre de renseignements curieux sur une période déterminé et à les grouper le plus clairement possible, avec les réflexions et détails historiques strictement nécessaires, de façon à donner une étude bien complète de cette branche importante de l'art dramatique, pendant un laps de temps assez étendu sur lequel ont toujours passé trop rapidement les écrivains qui se sont occupés de cette intéressante question du costume au théâtre. Pour quinze ou vingt,

au bas mot, qui ont pris cette histoire au milieu du dix-huitième siècle, c'est-à-dire au moment où Lekain et mademoiselle Clairon, à la Comédie-Française, et madame Favart, à la Comédie-Italienne, apportaient, comme de concert, une première amélioration notable aux costumes de luxueuse fantaisie jusqu'alors adoptés et admirés, il ne de trouve qu'un seul auteur qui consacre mieux qu'une analyse succincte aux époques antérieures à ce point de départ général (1).

Nos investigations ont porté de préférence sur cette période d'autant plus curieuse à étudier qu'elle est moins connue, surtout au point de vue qui nous occupe, et la simple lecture de ces chapitres, détachés en quelque sorte d'une histoire générale encore à venir, suffira, pensons-nous, à montrer qu'il y avait beaucoup à dire rien qu'au sujet du costume sur ces temps reculés. Nous avons pris pour point de départ l'origine même du théâtre français, et nous avons poursuivi nos recherches à travers les livres et gravures, jusqu'au moment précis où nous rejoignions les travaux de la plupart des historiens dramatiques, c'est-à-dire jusqu'au premier tiers du siècle dernier.

La mise en scène des *mystères* était tantôt splendide, tantôt d'une pauvreté naïve. Ici, de misérables troupes, dans une petite ville, représentaient une action religieuse ou dramatique ; un simple échafaud avec des compartiments étiquetés de diverses façons suffisait à indiquer le lieu de la scène et remplaçait un décor complet. Là, au contraire, des acteurs exercés, largement rétribués, représentaient pour de riches cités, une pièce bien étudiée, pourvue de tous ses décors et accessoires. Mais, grande que fût la richesse de la mise en scène, les mystères, se jouant le plus souvent en plein air, ne constituaient pas ce que nous avons appelé le théâtre.

Le luxe des jeux théâtraux était alors réservé aux riches seigneurs qui organisaient des fêtes dans leurs châteaux. Lorsque des troupes de comédiens commencèrent à donner des représentations publiques, un ou deux décors faisaient tous les frais du spectacle : ce ne fut guère qu'à partir de 1636 ou 37, pour les représentations du *Cid*, de Corneille, et de la *Sophronisbe*, de Mairet, que les comédiens prirent l'habitude d'avoir un décor approprié à chaque pièce. Mais avant d'arriver aux théâtres réguliers, il faut parler des magnifiques fêtes dramatiques données, en ce temps, dans des châteaux seigneuriaux ou à la cour de

(1) Nous voulons parler de l'intéressant ouvrage de M. Ludovic Celler : *Les Décors, les Costumes et la Mise en scène au dix-septième siècle.*

France, et en particulier du célèbre *Ballet de la Reine*, dont l'apparition fut considérée comme une merveille sans exemple dans le passé, sans imitation possible dans l'avenir.

Le *Balet comyque de la Royne,* de Beaujoyeulx, représenté dans la salle du Petit-Bourbon, en 1581, aux fêtes du mariage du duc de Joyeuse, pair de France, avec mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine, marque la première ébauche du genre qui devint l'opéra et qui est dû à l'union inégale de la poésie, de la musique, des décorations et de la danse. Henri III, voulant honorer les époux par la magnificence de la fête, prétendit que rien ne fut épargné pour un pareil mariage : riches habits, festins, mascarades, courses, combats à la barrière, ballets à pied et à cheval, concerts, tout se succéda si bien que Brantôme lui-même, quoiqu'il trouve le ballet des Polonais « inimitable, » déclare que les « noces de M. de Joyeuse ont surpassé toutes les fêtes et cérémonies du temps. » Le désir de rendre ces noces superbes « ne dépassa pas le désir d'exécuter ces splendeurs, » et la noblesse « apporta son argent, comme sa vie, lorsqu'il s'agissait de la couronne. »

Catherine de Médicis voulut s'occuper en personne de la composition du ballet ; elle envoya donc quérir l'illustre Baltazarini, que le maréchal de Brissac, gouverneur de Piémont, lui avait adressé d'Italie, avec une bande choisie de violons, et qu'elle avait bientôt honoré du titre si envié de son valet de chambre. Insinuant, flatteur, industrieux, le jeune Italien avait su promptement se concilier les faveurs des grands, et il était devenu l'organisateur attitré de toutes les fêtes galantes, bals, festins et mascarades qui se donnaient à la cour si luxueuse et si corrompue des Valois. Cette fois, il se surpassa et composa sur les indications de la reine-mère, son mirifique ballet de *Circé*, dont il a laissé la description la plus pompeuse à la postérité.

Le dimanche 15 octobre, la reine donna grand festin au Louvre, et après le repas, « le ballet de *Circé* et de ses nymphes, le plus beau, le mieux ordonné et exécuté qu'aucun auparavant, » comme dit L'Estoile. Il y aurait fatigue à suivre l'auteur dans le récit de cette représentation, qui, commencée à dix heures du soir, ne se termina qu'à trois heures du matin, « sans qu'une telle longueur ennuyast ni depleust aux assistans, tel étoit et si grand le contentement de chacun, » écrit le glorieux Baltazarini avec un plaisant amour-propre. Il suffira de lui emprunter, pour le sujet qui nous occupe, le dessin de quelques costumes, en laissant de côté les merveilles de la mise en scène, grottes de diamants, nuages pleins d'étoiles lumineuses, treille d'or couverte de raisins , orangers, grenadiers, pommiers avec leurs fruits en or, argent, soie et plumes.

Circé l'enchanteresse estoit vestue d'une robe d'or, de deux couleurs, estoffee partout de petites houppes d'or et de soye, et voylee de grands crespes d'argent et de soye : ses garnitures de teste, col et bras, estans merveilleusement enrichies de pierreries et perles d'inestimable valeur : en sa main, elle portoit une verge d'or de cinq pieds, tout ainsi que l'ancienne Circé en usoit, lorsque, par l'attouchement de cette verge, elle convertissoit les hommes en bestes et en choses inanimées.

Les Naïades estoyent vestues de toile d'argent, enrichie par dessus de crespe d'argent et incarnat, qui boüillonnoyent sur les flancs, et tout autour du corps, et aux bouts partout, de petites houppes d'or et de soye incarnate, qui donnoit grâce à cette parure. Leurs chefs estoyent parez et ornez de petits triangles enrichis de diamans, rubis, perles, et autres pierreries exquises et precieuses, comme estoyent leurs cols et bras garnis de coliers, carquans et bracelets ; et tous leurs vestemens couverts et estoffez de pierreries, qui brilloyent et estincelloyent tout ainsi qu'on voit la nuict les estoiles paroistre au manteau azuré du firmament. Aussi cette parure a esté estimée la plus superbe, riche et pompeuse, qui se soit jamais veue porter en masquarade.

Mercure estoit accoustré, tout ainsi que le descrivent les poëtes, vestu de satin incarnadin d'Espagne, passementé d'or fort industrieusement, les brodequins dorez, ayant des ailes à ses talons qui signifioyent la légèreté de sa course : son chef aussi estoit affublé d'un petit chapeau ailé des deux costez, et doré par tout : son manteau estoit de toile d'or violette : puis en sa main portoit le caducée, avec lequel jadis il endormit Argus pour le service de Jupiter.

La deesse Minerve vestue d'une robe de toile d'or, avec son corcelet de toile d'argent : au milieu duquel et devant et derriere estoit effigiee la teste effroyable de Meduse faitte d'or bruny : la salade et habillement de teste de toile d'argent, et enrichi d'une infinité de pierreries et perles d'inestimable valeur. Sur le derriere du timbre y avoit un pennache embelli de plumes d'Aigrette. La deesse portoit en la main droite la lance toute doree, et en la gauche l'escu et pavois où estoit encore peinte la teste de Gorgone Meduse, d'or et d'argent bruny.

Le sieur de Savornin representant Jupiter s'apparut en la nuee vestu d'un habillement de toile d'or, ses brodequins estoyent de cuir doré, et son manteau de satin jaulne, chamarré de franges d'or, double de camelot d'or : portant en une main son sceptre, en l'autre, le foudre effroyable, et en sa teste une belle couronne, le tout fait d'or bruny. A travers de son corps, il estoit paré d'une riche escharpe reluisante comme le soleil, pour les perles et pierreries dont il estoit couvert, et entre ses iambes une grande aigle d'or bruny.

Même profusion d'or, de soie et de pierreries sur tous les autres costumes, sur ceux de Pan, du Gentilhomme fugitif, des Tritons et des Sirènes, de Glaucus et de Thétys, des Vertus et des Dryades : les Satyres seuls se distinguaient au milieu de ces splendeurs par une nudité trop fidèlement copiée d'après l'antique. La pompe inouïe du spectacle, le luxe féerique des décorations et des costumes cachaient aux yeux d'une

cour encore sérieusement éprise de la mythologie, ce que cette représentation des intrigues de l'Olympe antique avait de ridicule et de naïf. L'or, l'argent, les rubis, les diamants, les dentelles répandues à profusion sur les dieux et sur les hommes, au ciel et sur la terre, éblouissaient les yeux de la foule émerveillée et l'empêchaient de distinguer les parties encore informes de ce long poème et les rouages grossiers qui faisaient mouvoir les plus lourdes machines.

Cette fête fut telle qu'on n'en avait pas vu de mémoire d'homme, et Beaujoyeulx, dans sa dédicace au roi de France et de Pologne, put dire à bon droit, avec la suffisance de l'auteur encensé et la finesse d'un courtisan accompli : « ... Mais quant à l'agréable, d'avoir su tempérer cette martiale inclination, de plaisirs honnêtes, de passe-temps exquis, de récréation émerveillable en sa variété, inimitable en beauté, incomparable en sa délicieuse nouveauté : l'on me pardonnera, si je maintiens que vous n'avez eu ni prédécesseur, ni aurez (comme je pense) de successeur (1). »

Ce succès, sans précédent, suscita à Baltazarini maints rivaux brûlant tous de se mesurer avec lui et d'éclipser en richesse le spectacle des noces du duc de Joyeuse.

Quinze années plus tard, le 25 février 1596, Nicolas de Montreux faisait représenter au château de Nantes, devant le duc de Mercœur, gouverneur de Bretagne, une pastorale pleine de jeux de scène empruntés aux Italiens, et dont les décors laissaient loin derrière eux toutes les splendeurs du *Ballet de la Reine*. Cette pièce avait pour titre : *Arimène ;* elle fut aussitôt imprimée et l'auteur n'oublia pas d'enrichir cette publication de précieux détails sur la mise en scène.

Il serait fastidieux de raconter en détail ces cinq grands intermèdes mythologiques : le combat des Dieux et des Titans, l'histoire de Pâris et Hélène, d'Andromède et Persée, d'Argos et Io, d'Orphée aux Enfers, qui donnèrent lieu à cet étalage sans fin de décors d'une richesse éblouissante. Nous prendrons seulement note des différents costumes qui font grand honneur à la riche imagination de Montreux et du célèbre astrologue Côme Ruggieri, alors retenu prisonnier dans la forteresse de Nantes, et qui lui fut un aide précieux pour la partie décorative, d'où dépendait tout le succès.

Ces acteurs étoient habillez à la forme des pasteurs d'Arcadie, tous de satin de diverses couleurs, enrichiz de clincamp, la panetière de clincamp, les

(1) Voir, pour plus de détails, le livre de M. Ludovic Celler : *les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine*. (Un vol. in-18, chez Didier, 1868.)

botines de la couleur de leurs habits, semées de roses de clincamp, leurs chapeaux de mesme et la houlette argentée en la main, les habits fort esclatants, riches et bien faicts.

Arimène habillée de satin orangé.

Ermange, vieil pasteur, de satin à couleur de feuille morte.

Floridor habillé à la françoise, de satin cramoisi, la cappe de mesme, doublée de clincamp, l'espée dorée et le fourreau de velours cramoisi.

Cloridan habillé de satin blanc.

Circimant habillé de satin noir, à la mode des anciens mages d'Égypte.

Furluquin, serviteur de Floridor, habillé à la harlequine.

Alphize, de satin jaulne paillé, avec un javelot en sa superbe main.

Argence, vieille bergère, de satin gris.

Clorice, bergère, de satin vert.

Assave, le pedant, de noir, en robbe pedantesque.

Aldire, sage pasteur, de tanné.

Orithie, nymphe, de jaulne doré, avec une coiffure poinctue, à la mode des nymphes.

Comment douter qu'un aussi merveilleux spectacle n'ait pas remporté un succès bien gagné par tant d'efforts de fantaisie imaginative ? Ces cinq longs actes et leurs appendices mythologiques qui nous paraîtraient aujourd'hui d'une insipide monotonie, excitèrent une profonde admiration. L'auteur, du reste, prend soin de l'apprendre aux générations à venir, par ces modestes paroles qui terminent dignement son récit : « Chacun se retira plus ennuyé de la fin que de la longueur de la chose (1). »

Nos voisins d'Outre-Manche avaient à cette époque des divertissements analogues : c'étaient les *masques*, jeux dramatiques en grande faveur à la cour des souverains d'Angleterre, pendant les seizième et dix-septième siècles. Le masque anglais était un spectacle d'une pompe extraordinaire et bizarre, un ensemble de musique, de danses, de festins, de scènes parlées ou mimées par des personnages allégoriques revêtus de splendides costumes. Suivant la chronique d'Holinsted, l'un des premiers masques aurait été joué sous Henri VIII, en 1510.

Un des plus brillants fut celui composé par Thomas Campion, docteur médecin, et représenté à White-Hall, le 6 janvier 1606, au mariage de lord James Hax, comte de Carlisle, avec lady Anna, fille unique d'Edward, lord Denny. Dans la description de la scène où se joua ce masque, on voit qu'il y avait, parmi les décorations, des arbres d'or, des collines, un

(1) Cette représentation solennelle a été décrite d'après le propre récit de Montreux par M. L. Lacour, dans un article publié il y a déjà longtemps à la *Revue française* et intitulé : *Un opéra au seizième siècle.*

bosquet de Flore orné de toutes sortes de fleurs d'où jaillissaient des rayons de lumière, la maison de la Nuit, dont les noirs piliers étaient semés d'étoiles d'or, et qui, à l'intérieur, n'était pleine que de nuages et d'oiseaux de nuit, etc. Le reste à l'avenant : c'était comme à la cour de France, un déploiement interminable de splendeurs et de merveilles de toutes sortes.

Paris allait bientôt pouvoir admirer les magnificences théâtrales de l'Italie. Mazarin, se souvenant des fêtes auxquelles il avait assisté en Piémont, manda dans la capitale le machiniste Torelli, avec une troupe de comédiens, qui montèrent au Petit-Bourbon, en 1645, *la Finta Pazza*, de Strozzi. C'était l'histoire d'Achille à Scyros, du voyage d'Ulysse et de Diomède, des amours interrompus de Déïdamie, et du départ d'Achille pour la guerre de Troie. Ulysse, Diomède et les habitants de Scyros portaient d'abord la cuirasse ajustée, la double jupe courte couverte de lanières, et le manteau drapé sur l'épaule ; mais plus tard, Ulysse s'imagina de changer de costume. Il endossa alors une cuirasse avec une écharpe en travers comme les gardes des Valois, il eut une triple jupe découpée, l'épée attachée à l'écharpe, le casque lourdement empanaché. De son côté, Achille, sous ses atours féminins, ressemblait à une dame de la cour de France ; il portait la jupe longue, ouverte sur une jupe plus courte, les manches larges avec dentelles, le corsage à guimpe et tenait un éventail à la main.

Malgré les murmures chaque jour plus menaçants de ses adversaires politiques, Mazarin continua de faire représenter des drames lyriques par les artistes qu'il avait fait venir d'Italie. La Fronde commençait bien d'agiter Paris, mais les troubles précurseurs des dissensions civiles ne faisaient pas trève aux fêtes théâtrales, et les représentations se succédèrent à la cour, de 1647 à 1650, sans être interrompues autrement que d'une façon très passagère au plus fort de la guerre civile, et lorsque la petite vérole mit en danger les jours du jeune roi.

Les plus curieuses des comédies en musique représentées à cette époque, sont : *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la grande Journée des Machines*, et l'*Orfeo ed Euridice :* l'un, amalgame de chant, de danse et de déclamation, combiné par le sieur Chappoton et représenté en 1640, par la troupe royale ; l'autre, avec paroles italiennes et musique fort importante de Rossi, joué en 1643, dans la salle du Palais-Royal. Ces deux grandes machines théâtrales brillaient par une mise en scène riche et compliquée, mais elles ne présentaient aucune particularité saillante dans les costumes qui vont prendre un nouvel essor avec l'*Andromède*, de Pierre Corneille.

C'est en 1650 que cette tragédie mêlée de chants et de danses fut jouée au théâtre du Petit-Bourbon, avec un grand appareil de mise en scène, dont on peut se faire une idée par les gravures des costumes et des décors conservées à la Bibliothèque nationale. *La Gazette de France*, du 18 février 1650, n'hésite pas à déclarer que les Grecs et les Romains sont surpassés, que les miracles des prêtres égyptiens ne sont rien en comparaison des merveilles d'*Andromède*. Les « méchaniques » de Torelli plurent tant au public que certains amateurs les retournèrent voir plusieurs fois de suite. Les costumes n'étaient nullement inférieurs aux merveilles de la décoration : Vénus et toutes les femmes étaient somptueusement vêtues à la mode du jour, tandis que les hommes portaient, comme les personnages de *Mirame*, le riche baudrier, les longs cheveux bouclés, la cuirasse et le casque à grandes plumes.

Tous les gens de théâtre alors, et ceux qui jouaient la comédie ou déclamaient la tragédie plus encore que ceux qui chantaient l'opéra, étaient assez proches parents des comédiens ambulants de Scarron ; tous menaient gaîment la vie errante et aventureuse des héros du *Roman comique*. En quelques mots, nous sommes au fait. Le joyeux auteur, qui riait et faisait rire les autres pour se distraire de ses souffrances, nous a bien vite présenté ces véridiques personnages : il les a copiés sur le vif, eux, leurs habitudes et leurs costumes. C'est l'enfance de l'art, c'est la Bohême pauvre d'argent, mais riche d'esprit, c'est la *commedia dell' arte*, venue d'Italie.

« .,. Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à coté de la charrette... Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarretières de différentes couleurs .. Son pourpoint était une casaque de grisette, ceinte avec une courroie, laquelle lui servait aussi à soutenir une épée qui était si longue qu'on ne s'en pouvait aider adroitement sans fourchette. Il portait des chausses trouées à bas d'attaches, comme celles des comédiens quand ils représentent un héros de l'antiquité, et il avait, au lieu de souliers, des brodequins à l'antique que les boues avaient gâté jusqu'à la cheville du pied. » Celui-ci, c'est Le Destin, le jeune premier, et, comme tel, le mieux nippé de la troupe. Jugez par là des autres, du bilieux La Rancune, de la gracieuse Angélique ou de la charmante L'Étoile ».

S'agit-il de donner la comédie et de distraire la brillante compagnie réunie au tripot de la Biche : « Fournissez vos habits, disent les comédiens, et nous jouerons avant que la nuit vienne. » M. de la Rappinière, le rieur de la ville du Mans, offre aussitôt une vieille robe de sa femme à

La Caverne, et la tripotière deux ou trois paires d'habits qu'elle avait en gage, à Destin et à La Rancune. Tout s'arrange au mieux : Destin fera Hérode, La Caverne jouera Marianne et Salomé, le vieux La Rancune tiendra tous les autres rôles.

« Le parti plut à la compagnie, et le diable de la Rappinière, qui s'avisait toujours de quelque malice, dit qu'il ne fallait point d'autres habits que ceux de deux jeunes hommes de la ville qui jouaient une partie dans le tripot, et que mademoiselle de la Caverne, en son habit d'ordinaire, pourrait passer pour tout ce qu'on voudrait dans une comédie. Aussitôt dit, aussitôt fait ; en moins d'un demi-quart d'heure, les comédiens eurent bu chacun deux ou trois coups, furent travestis, et l'assemblée qui s'était grossie, ayant pris place dans la chambre haute, on vit derrière un drap sale que l'on leva, le comédien Destin couché sur un matelas, un corbillon sur la tête, qui lui servait de couronne, se frottant un peu les yeux comme un homme qui s'éveille, et récitant du ton de Mondori, le rôle d'Hérode... »

Mondori était né à Orléans ; il fut durant assez longtemps le chef et l'orateur de la troupe du Marais, où il représentait avec talent les rois et les empereurs. Ce fut précisément ce personnage d'Hérode dans la *Marianne*, de Tristan, qui le conduisit au tombeau. Il mourut en 1651, d'une attaque d'apoplexie, causée probablement par les efforts surhumains qu'il faisait dans ce rôle : l'auteur se glorifia bêtement de ce triste événement et alla jusqu'à défier ses rivaux de tuer ainsi quelque comédien sous leurs vers.

Mondori fut le premier à rejeter l'usage de la perruque. « Il était de taille moyenne, mais bien prise, disent les frères Parfaict ; la mine haute, le visage agréable et expressif. Il avait de petits cheveux coupés avec lesquels il jouait tous les rôles de héros, sans avoir jamais voulu mettre de perruque. » Scarron a donc doublement raison de le citer et de le critiquer, car, malgré ses défauts, une déclamation et un jeu outrés, Mondory était l'acteur le plus en renom du temps — et méritait de l'être.

Bien que cet étalage de parures et de décorations éblouissantes ou défraîchies ravît toujours la grande masse du public, quelques esprits sensés étaient déjà frappés de ce que ces travestissements avaient de grotesque, et les railleries commençaient à percer sous l'enthousiasme général. Sorel s'en moque spirituellement dans sa *Maison des Jeux :*

« J'ai vu quelquefois, dit Hermogène, passer à Paris de ces gens-là, qui n'avoient chacun qu'un habit pour toute sorte de personnages et ne se déguisoient que par de fausses barbes ou par quelque marque assez

faible, selon le personnage qu'ils représentoient ; Apollon et Hercules y paraissoient en chausse et en pourpoint ; mais pourquoi ne les eût-on pas habillés à la françoise ? N'y a-t-il pas eu un Hercule gaulois ? Cet Hercule, se voulant faire remarquer, avoit seulement les bras retroussés comme un cuisinier qui est en faction, et tenoit une petite bûche sur son épaule pour sa massue, de telle sorte qu'en cet équipage l'on l'eût pris encore pour un gagne-denier qui demande à fendre du bois. Pour Apollon, il avoit derrière sa tête une grande plaque jaune prise de quelque armoirie, pour contrefaire le soleil, et tous les autres dieux n'étoient pas mieux atournés ; jugez donc ce que ce pouvoit être des mortels... »

Lesage décrit aussi, par la bouche d'un des personnages de *Gil-Blas*, le bizarre costume que revêtait alors un roi de tragédie. Scipion, le secrétaire du tout-puissant seigneur de Santillane, avait été, dans son enfance, au nombre des marmitons de l'archevêque de Séville. Pages et domestiques s'avisèrent un jour, pour célébrer l'anniversaire de monseigneur, de représenter une tragi-comédie. Ils choisirent celle des *Bénarides*, et son jeune âge fit désigner Scipion pour faire le rôle du jeune roi de Léon enlevé par les Maures. Après de nombreuses répétitions et bien des préparatifs pour rendre la fête magnifique, — on n'avait rien épargné, le maître devant payer toute la dépense, — l'archevêque fixa le jour de la représentation.

« Le jour venu, continue Scipion, qui raconte ses aventures à son maître, chaque acteur ne s'occupa que de son habillement. Pour le mien, il me fut apporté par un tailleur accompagné de notre majordome, qui, s'étant donné la peine de me répéter mon rôle, se faisait un plaisir de me voir habiller. Le tailleur me revêtit d'une robe de velours bleu, garnie de galons et de boutons d'or, avec des manches pendantes, ornées de franges du même métal ; et le majordome lui-même me posa sur la tête une couronne de carton, parsemée de quantité de perles fines mêlées parmi de faux diamants. De plus, ils me mirent une ceinture de soie, couleur de rose, à fleurs d'argent. Et, à chaque chose dont ils me paraient, il me semblait qu'ils m'attachaient des ailes pour m'envoler et m'en aller (1). »

Scarron, de son côté, ne manque pas, dans *le Virgile travesti*, de vêtir le pieux Enée, au moment le plus délicat du poème, d'un costume dont il accuse bien les côtés burlesques, mais qui peut donner une idée assez exacte de la façon dont le héros troyen se serait affublé à cette époque pour paraître en scène et peindre son amoureux tourment à la dame de ses pensées.

(1) *Histoire de Gil-Blas*, liv. x ; chap. x.

Ce gentil dieu que je vous di,
Pour ne rien faire en étourdi,
Se posa sur une chaumière.
Là, de sa double talonnière
Désembarrassant son talon,
Il vit faisant le violon
Vis-à-vis de sa violone,
Messire Æneas en personne,
Poudré, frisé, fardé, tondu :
Un riche habit bien étendu,
Augmentoit fort sa bonne mine,
Il étoit de belle étamine,
Le manteau de drap de Sidon,
Présent de la dame Didon.
Comme cette reine amoureuse
Étoit une grande couseuse,
Elle avoit fort adroitement
Chamarré d'un beau passement
Et parsemé de points d'aiguille,
Autant l'habit que la mandille.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

PALMARÈS POUR L'ANNÉE 1875

A distribution des prix de l'Ecole de musique religieuse, dirigée par M. Gustave Lefèvre, a eu lieu mardi 27 juillet, sous la présidence de M. Deville, délégué du ministre de l'instruction publique et des cultes, assisté du directeur, des professeurs et du comité des études.

Le directeur a rendu compte des travaux de l'année et on a procédé à la distribution des prix.

Voici le nom des lauréats pour les études musicales :

SOLFÉGE. — 3e *division.* — Pas de nomination.

2e *division.* — PRIX *ex æquo* : Joseph Rigoud, Paul Combes ; 1er accessit *ex æquo* : Victor Linglin, Baichère ; 2e accessit *ex æquo* : Albert Gougelet, Charles Martin ; mention honorable, Gabriel Boidin.

1re *division.* — 1er PRIX : Désiré Létang ; 2e PRIX : Philippe Bellenot.

HARMONIE PRATIQUE. — PRIX : Casimir Baille ; accessit, Désiré Létang.

HARMONIE ÉCRITE. — 2e *division.* — PRIX : Henri Lenormand ; accessit, Victor Linglin ; mention, A. Gougelet ; Paul Combes.

1re *division.* — Rappel du prix : Charles Bresselle. 1er PRIX : Désiré Létang ; accessit, François Fimbel.

FUGUE. — Pas de concurrent.

CONTRE-POINT. — Mention : Désiré Létang. (C'est la plus haute récompense).

COMPOSITION MUSICALE. — 1er PRIX, fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux arts : Pas de prix. Mention très honorable. Casimir Baille.

PIANO. — 4e *division.* — PRIX d'encouragement : Louis Josset.

3e *division.* — Prix : Charles Hétuin ; accessit, Louis Gabry, Paul Guthmann.

2e *division.* — 1er prix *ex æquo:* Charles Dunster, Joseph Rigaud ; 2e prix : Albert Gougelet; 1er accessit, J. Erb; 2e accessit, Victor Linglin ; 3e accessit, Joseph Baichère.

1re *division.* — 1er prix : Casimir Baille; 2e prix : Gustave Meyer ; 1er accessit, Philippe Bellenot; 2e accessit, Henri Boncourt.

plain-chant écrit et accompagné. — 1er prix fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts : Rappel du 1er prix de 1874, Gabriel Boidin.

1er prix : Désiré Létang ; 2e prix : Charles Bresselle ; 1er accessit, François Fimbel; 2e accessit, Victor Linglin ; mention honorable, Albert Gougelet, Paul Combes.

orgue. — 2e *division.* — 1er prix *ex æquo :* Joseph Rigaud, Charles Dunster; 2e prix : Gustave Mayer ; 1er accessit, H. Boncourt; 2e accessit *ex æquo* : Émile Bettinger, Jérôme Gross; mention, Paul Combes.

1re *division.* — 1er prix fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts : Casimir Baille ; 3e prix *ex æquo* Philippe Bellenot, Charles Martin ; accessit, Henri Boncourt.

Prix d'honneur donné par le Directeur à l'élève désigné par ses condisciples comme ayant eu pendant toute l'année une bonne conduite, de bons et fraternels rapports avec tous, et dont le travail a toujours été méritoire.

Ex æquo : Alphonse Dornbirrer, Henri Boncourt.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La présentation du budget des théâtres à l'Assemblée nationale n'a donné lieu à aucun discours. Il a été voté jeudi dernier sans opposition. Les subventions sont donc ce qu'elles étaient l'année dernière :

L'Opéra	800,000 fr.
Le Théâtre-Français	240,000 fr.
L'Opéra-Comique	140,000 fr.
L'Odéon	60,000 fr.
Le Théâtre-Lyrique	100,000 fr.

Il faut ajouter à cette dernière subvention 95,000 francs qui restent sur les 100,000 votés l'an dernier.

La question du droit des pauvres n'a pas été portée à la tribune. Dans une séance tenue l'avant-veille, les directeurs des théâtres délégués avaient demandé l'adoption de l'amendement de MM. Raoul Duval et Ganivet, dont nous avons donné le texte dans notre précédent numéro.

La sous-commission, par l'organe de son rapporteur M. le comte d'Osmoy, n'a pu que promettre d'étudier à fond la question et de soumettre les résultats de cet examen à l'Assemblée pour le prochain budget. Prenant acte de cette promesse, MM. Duval et Ganivet ont retiré leur amendement. — Au cours de la séance publique de jeudi, M. le comte d'Osmoy a déposé une demande de crédit supplémentaire (6,000 francs) pour payer les frais du procès que l'Opéra-Comique a soutenu à propos de son foyer.

— Les compositeurs de musique, désirant remercier M. d'Osmoy de la campagne par lui ouverte en faveur du Théâtre-Lyrique, viennent de lui adresser la lettre suivante :

« *A Monsieur le comte d'Osmoy, rapporteur de la sous-commission des beaux-arts près la commission du budget.*

« Monsieur le comte,

« Nous vous remercions bien vivement de la chaleur avec laquelle vous avez défendu le principe du Théâtre-Lyrique, en même temps que les intérêts des compositeurs français, devant la commission du budget et devant la

commission consultative des théâtres. Grâce à vous, monsieur le comte, nous allons enfin rentrer en possession de ce théâtre *producteur* qui s'appelle le Théâtre-Lyrique. Vous avez bien voulu faire droit à nos demandes, et vous avez pu faire agréer aux deux commissions, ainsi qu'à M. le ministre, les vœux que nous avions formés.

« Nous venons vous prier, monsieur le comte, d'agréer l'expression de toute notre gratitude et l'assurance de notre profond respect.

« En l'absence de M. Vaucorbeil, président, ont signé :

« Edmond Membrée, Victorin Joncières, vice-présidents; Samuel David, secrétaire; J.-B. Wekerlin, bibliothécaire archiviste; Th. Dubois, Gastinel, Guillot de Sainbris, de Lajarte, Ch. Lamoureux, Ortolan, Verrimst, d'Ingrande, membres du comité. »

— On a procédé, dans la salle ordinaire des criées, au Tribunal de Commerce, à la vente aux enchères publiques des terrains de l'ancien Opéra, divisés en 14 lots :

Le 1er lot (449 mètres 16 cent.) a été adjugé à M. Lehideux, banquier, pour la somme de	294,000
Le 2e lot (281 mètres 83 cent.) à M. Dumont	290,100
3e lot (488 mètres) à M. Pasquet, pour	337,100
Le 11e lot (379 mètres 50 cent.) à M. Massion, pour le compte de la Société de crédit général français	209,100
Le 12e lot (457 mètres 28 cent.) au même	307,100
Le 13e lot (451 mètrer 50 cent.) à M. Goguet	262,100
Total	1,699,500

Les 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e et 14e lots n'ayant pas trouvé d'acquéreurs aux prix demandés, la date de la deuxième vente sera ultérieurement fixée.

— L'administration de l'Opéra a versé à la souscription pour les inondés 28,602 fr. 40, produit net de la représentation du 3 juillet. L'Assistance publique a fait abandon du droit des pauvres, soit 3,225 fr. 43, et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a renoncé également à ses droits, 2,297 fr. 98.

— Nous insérons avec empressement la lettre suivante que vient de nous adresser M Danbé, l'excellent chef d'orchestre, fondateur des concerts si connus, en ce moment directeur du Casino de Néris :

« Cher monsieur,

« Au moment où tous les artistes tiennent à honneur de venir en aide aux malheureuses victimes des inondations, je vous serai reconnaissant d'informer vos lecteurs que le Casino de Néris, dont j'ai la direction, a récolté, tant par la représentation que par la quête, une somme de *trois mille francs* exempte de tous frais.

« Permettez-moi de vous citer les noms des excellents artistes qui y ont

pris part avec le plus grand dévouement; ce sont : mesdemoiselles C. Girard et Morand, MM. L. Fugère, Emile Bourgeois, Abel Moisson, Victor Sureau et

« Votre bien dévoué,

« J. Danbé. »

— Le buste de Beethoven, œuvre de M. Vidal, remarquée au Salon de 1875, a été acheté pour le nouvel Opéra par l'administration des Beaux-Arts.

— On parle d'un opéra en trois actes de M. Litolff, poème de M. Brésil, titre : *la Mandragore*. Cette œuvre serait représentée pour la première fois au théâtre des Galeries-Saint-Hubert de Bruxelles. Décidément la Belgique veut nous disputer nos premières représentations lyriques.

— Les Associations des artistes dramatiques et des artistes musiciens fondées par le baron Taylor, viennent de publier leur annuaire 1875 qui témoigne de la puissance de l'épargne la plus modeste bien dirigée. L'Association des artistes dramatiques est arrivée à posséder aujourd'hui 85,000 fr. de rente. Elle vient de liquider cette année 24 pensions. En voici l'intéressant tableau :

A partir du 1er janvier 1875.

	Sociétaire de	âge	années de service		
Mme Déjazet (Virginie)	1840	77	65	Paris	500 »
Mme Wagner Adalbert,	1810	61	23	Paris	300 »
M. Grafetot,	1840	62	40	Montauban	500 »
M. Peupin,	1841	63	41	Paris	500 »
Mme Hébert Massy,	1841	60	37	Toulouse	500 »
M. Aimé Gibert,	1842	66	41	Paris	500 »
M. Desandre (Théodore)	1842	65	38	Bisandol.	500 »
M. Joliet (Léon),	1842	63	30	Paris	500 »
M. Cabot (Charles)	1842	68	43	Paris	500 »
M. André (Jérôme),	1842	64	23	Sèvres	500 »
M. Birré (Armand)	1842	65	48	Bordeaux	500 »
Mme Viverge (Jeanne),	1842	64	37	Nice	500 »
M. Camoin,	1842	72	20	Marseille	500 »
M. Victor Delmary,	1842	64	39	Vassy	500 »
M. Barbier-Beaumont,	1842	64	32	Paris	500 »
M. Godin,	1842	67	40	Paris	500 »

A partir du 1er juillet 1875.

	Sociétaire de	âge	années de service		
M. Duprez,	1840	69	25	Paris	400 »
M. Lesbros,	1840	65	45	Marseille	500 »
M. Berthier,	1842	62	43	Paris	500 »
M. Wable,	1842	68	53	Bordeaux	300 »
M. Kelm (Joseph),	1842	70	44	Paris	500 »
M. Prilleux,	1843	60	37	Triel	500 »
M. Billiard-Réal,	1843	61	43	Paris	500 »
Mlle Séfélie Lemaire,	1843	68	30	Paris	500 »

L'Association des artistes musiciens est moins riche. Toutefois, elle comptait, au 31 décembre 1874, 52,985 fr.de rente, et voici quelques chiffres qui prouvent tout le bien fait aux sociétaires par cette institution toute paternelle.

RÉSUMÉ SUR LES PENSIONS ET SECOURS AU 1er JANVIER 1875.

92	Pensions à 300.	27,600
63	Pensions à 200.	12,600
21	Pensions à 180.	3,780
8	Pensions temporaires à des orphelins.	1,140
184	Pensions à servir en 1875. Total.	45,120
	En secours mutuels.	6,012
	Total, ...	51.132

L'Association a créé, en 1853, au 1er janvier 1875, tant en pensions éteintes qu'en pensions actives, de droit et de secours, 425 pensions, ayant coûté, avec les secours éventuels pendant la même période la somme de . . . . . 732,279 fr. 23

De plus, elle a payé en frais judiciaires, inhumations et dépenses de pharmacie. 19,819 74

Total. . . . . 752,098 fr. 97

Le nombre des pensions de droit créées du 1er juillet 1868 (date de la première création) au 1er janvier 1875, est de DEUX CENT QUINZE.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra.* — Mademoiselle d'Obigny-Derval, la fille du régisseur du Gymnase, vient d'être engagée par M. Halanzier. On annonce aussi l'engagement de la ballerine mademoiselle Anna Buisseret.

— Mademoiselle de Reszké vient de signer un engagement de trois ans. Ses appointements sont portés au chiffre de 35,000 francs pour la première année, 45,000 fr. pour la seconde, et 60,000 fr, pour la troisième, avec trois mois de congé par an.

— Par suite de la double indisposition de mesdemoiselles Bloch et Daram, le rôle de la reine d'*Hamlet* a été chanté par mademoiselle Mauduit, et celui de la reine des *Huguenots*, par mademoiselle Moisset.

— Les décors de *Faust* sont prêts. Mais mademoiselle Baux, qui doit faire ses débuts dans le rôle de Marguerite, étant enrhumée, la reprise de cet opéra a été retardée. M. Gailhard prend son congé aujourd'hui, Faure ne rentrera que le 15 septembre ; c'est probablement M. Bataille qui chantera Mephistophélès.

— On reparle aussi de *Robert le Diable*. Mademoiselle de Reszké y chanterait successivement Isabelle et Alice.

— Le *Comte Ory* revient aussi à l'ordre du jour. C'est toujours le ténor Vergnet qui est désigné pour chanter l'opéra de Rossini.

— Mademoiselle Sangalli a quitté Paris. Elle reviendra au mois de février prochain pour créer le nouveau ballet *Silvia* de M. Léo Delibes.

Théâtre-Lyrique. — Comme nous l'avions fait pressentir, c'est M. Arsène Houssaye qui est nommé directeur du Théâtre-Lyrique; mais cette nomination n'a pas encore paru au *Journal officiel*.

Opéra-Comique. — La réouverture de ce théâtre se fera avec la *Clef d'or* de M. Eugène Gautier.

Les artistes de l'Opéra-Comique, qui ont donné en société quelques représentations, à Enghien, vont partir pour le Havre.

Variétés. — Réouverture aujourd'hui avec le *Manoir de Pictordu*, musique de M. Serpette.

— Le 4 de ce mois, madame Peschard et M. Edouard Georges ont commencé leur tournée artistique, en créant, à Cabourg, un opéra comique en un acte, *Au port*, paroles de MM. J. Ruelle et Escudier, musique de M. Rey.

Pour l'article *Varia* :
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.

LES

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Les concours du Conservatoire m'ont paru cette année, pour les classes vocales comme pour les classes instrumentales, présenter ce qu'on peut appeler une bonne moyenne; je les ai trouvés plus solides que brillants, et s'ils n'ont point mis en relief, comme cela arrive parfois, quelques personnalités accusées, ils ont témoigné en faveur du niveau général des études, qui semble très satisfaisant. Le public n'a pas eu l'ennui d'entendre, comme il se trouve trop souvent, des médiocrités lamentables, et, à bien peu d'exceptions près, on peut dire que tous les élèves présentés étaient vraiment dignes de concourir, et qu'aucun ne faisait tache sur l'ensemble. D'ailleurs, en raison même de cette bonne

moyenne dont on a pu se rendre compte, il est permis de croire que les élèves qui ont pris part aux épreuves de cette année et que nous retrouverons dans un an, seront tout à fait formés, et que les prochains concours nous offriront un certain nombre de sujets excellents.

Quelques observations peuvent ne pas être inutiles, avant d'entamer le compte-rendu détaillé de ces séances intéressantes. Tout d'abord, il est juste de remarquer que, en ce qui concerne les classes vocales, le choix des morceaux est beaucoup meilleur, généralement, qu'il ne l'était naguère. Ainsi, l'on peut constater avec plaisir que dans le concours de chant proprement dit, la musique de Verdi, si fort en honneur il y a quelques années, au grand détriment du style et du goût, a fait place à des œuvres plus saines, d'un caractère plus noble, plus pur et plus élevé. Les élèves chanteurs nous ont offert cette fois des airs de *Joseph*, du *Siége de Corinthe*, de *Sémiramis*, d'*Orphée*, du *Pardon de Ploërmel*, des *Huguenots*, de *Faust*, du *Prophète*, du *Freischütz*, d'*Oberon*, de la *Dame blanche*, et personne ne contestera sans doute que ceci ne soit meilleur, au point de vue du vrai style musical, que des airs de *la Traviata*, du *Trovatore*, ou de *Rigoletto* (ici, je ne critique pas la valeur des œuvres; j'insiste simplement sur leur caractère relatif). La même observation est applicable, à peu de chose près, aux concours d'opéra et d'opéra comique, et il me semble qu'il en faut féliciter tout à la fois la direction du Conservatoire, les professeurs et les élèves.

Par contre, je m'étonnerai qu'on s'obstine à choisir, pour les concours de piano, des morceaux pris dans les œuvres de Chopin. Chopin était assurément un grand maître, mais c'est un musicien absolument romantique, et il me semble que le Conservatoire doit être avant tout le gardien jaloux, fidèle et vigilant des grandes traditions classiques. En tout état de cause, le choix de cette musique ne peut manquer d'être fâcheux à beaucoup d'égards. Cette année, par exemple, on avait adopté le grand concerto en *mi* mineur de Chopin pour le concours des classes féminines. Eh bien, je me demande comment toutes ces infortunées jeunes filles auraient pu s'y prendre pour déployer, dans ce morceau diabolique, autre chose que des qualités de virtuosité. Or, si le mécanisme est une des conditions premières d'une bonne exécution, je suis d'avis qu'un style pur et quelque sentiment passionné ne sont pas tout à fait nuisibles à la valeur d'un artiste. Mais il se trouve justement que le concerto en question se compose uniquement d'un interminable déluge de notes, d'une foule de traits qui se succèdent sans la moindre interruption, et qu'il est impossible à l'être le mieux doué au point de vue de la passion d'y faire preuve de quelque sentiment ou de quelque tendresse, de mon-

trer autre chose que l'agilité prestigieuse de ses doigts. D'autre part, et en ce qui concerne le style, voici ce qui arrive infailliblement : ou l'élève a le sentiment du style particulier à Chopin, et alors il voudra exécuter l'œuvre comme elle doit l'être, avec des altérations de mouvement incessantes, avec des libertés énormes dans l'interprétation; il aura alors le style de Chopin, et non le vrai style musical : — ou bien il jouera la note telle qu'elle est écrite, dans un mouvement sec et régulier, sans se permettre aucune licence, aucune infraction à la mesure, et alors il jouera le morceau dans un style qui se rapprochera du style classique, mais qui sera la négation même de celui de Chopin. Il n'y a pas à sortir de là, et cela est si vrai que j'ai vu des élèves intelligentes, qui avaient voulu étudier le concerto comme elles le comprenaient, c'est-à-dire intelligemment, et que leurs professeurs ont dû rappeler à la raison, sous ce prétexte qu'au Conservatoire la musique de Chopin ne doit pas se jouer comme il la faut jouer ailleurs. J'en reviens donc à mon dire, et je trouve que le comité des études a grand tort de choisir de tels morceaux de concours. La bonne musique de piano, Dieu merci, n'est pas rare dans l'ordre classique, puisque les plus grands maîtres ont prodigué les chefs-d'œuvre pour cet instrument. Qu'on s'en tienne donc à Beethoven, à Mozart, à Hummel, à Moschelès, à Weber, à Dussek, à Clementi, et tout sera beaucoup mieux.

Ceci dit, nous allons entrer dans l'examen raisonné des concours.

Les épreuves vocales ont mis en présence trente-deux élèves des deux sexes, dont quatorze hommes et dix-huit femmes. De ces trente-deux jeunes gens, qui tous ont pris part au concours de chant proprement dit, quatorze (sept pour chaque sexe) se sont montrés dans le concours d'opéra comique ; huit (quatre de chaque côté) dans celui d'opéra, et dix se sont abstenus sous ce rapport. Parmi les hommes, nous trouvons d'abord M. Couturier, qui a obtenu les deux premiers prix de chant et d'opéra en chantant le bel air d'Hoël du *Pardon de Ploërmel* et en jouant la grande scène des cartes de *Charles VI*. Elève de M. Roger, M. Couturier possède une belle voix de baryton chaude et vibrante, juste et étendue ; il phrase avec intelligence, il a de la verve et de l'ampleur, et fait preuve de sentiment. Il devra, par exemple, se défier d'un chevrotement précoce, et travailler encore à assouplir sa vocalisation. Quant aux qualités du comédien, il a encore à faire pour les acquérir. Néanmoins, ce jeune homme, qui n'est âgé que de vingt-et-un ans, paraît avoir un bel avenir devant lui. — M. Caisso, qui est élève de M. Romain Bussine pour le chant, a dit avec un goût véritable, mais avec

une voix bien ténue, l'air de l'*Orphée* de Gluck : *J'ai perdu mon Eurydice;* le ténor voilé de M. Caisso est malheureusement sans accent et sans portée, sans couleur comme sans caractère. Cependant le jury lui a décerné un second prix de chant, et deux jours après un second prix d'opéra comique pour la façon toute aimable dont il a joué une scène du *Tableau parlant*, après avoir fort bien donné la réplique à quelques-uns de ses camarades, dans des fragments de l'*Eclair*, du *Caïd* et des *Diamants de la Couronne.* — M. Queulain, qui a obtenu un premier accessit de chant, un premier accessit d'opéra et un second prix d'opéra comique, fera un excellent sujet scénique, en dépit de sa taille un peu exiguë. Ce jeune homme est doué d'un beau baryton grave, corsé et caractérisé, bien timbré et d'une bonne étendue. Comme chanteur, il a de l'allure dans la phrase, de la chaleur dans le débit, de l'accent, de la facilité, presque du style, de la grandeur et de la vaillance. Il a chanté en artiste, de façon à faire honneur à son maître, M. Grosset, le grand air du *Siége de Corinthe*, dont il a merveilleusement exécuté les vocalises. Pour son concours d'opéra, il a joué une scène de *Faust*, et pour l'opéra comique, une scène du *Toreador*, en y montrant beaucoup d'intelligence et un bon sentiment scénique; si l'on ajoute à cela la façon charmante dont il a chanté, dans une réplique, la partie de Falstaff dans le trio du premier acte du *Songe d'une nuit d'été,* on ne sera pas étonné de son succès. Si M. Queulain continue de travailler, il pourrait bien être le lion des prochains concours.

M. Maire, qui a obtenu un second accessit de chant, me paraît avoir l'étoffe d'un artiste à venir. Sa voix de ténor est d'un joli timbre, caressante et très juste; elle est conduite avec goût, avec élégance, avec sobriété; enfin, le chanteur articule très bien, et trouve des nuances d'un effet charmant. — M. Collin, un bon musicien, qui est premier piston à l'Opéra-Comique, et qui ne demanderait pas mieux que de monter de l'orchestre sur la scène, s'est vu décerner un second accessit de chant et un premier accessit d'opéra comique. Son baryton léger, gracieux et velouté, est dirigé non sans grâce, mais d'une façon encore inexpérimentée. M. Collin, qui a beaucoup à travailler encore, mais qui a d'heureuses dispositions, a gentiment dit une scène du *Maître de chapelle.* — M. Demasy s'est fait attribuer un premier accessit de chant en faisant entendre l'air des tombeaux de *Lucie*. Une voix de ténor qui ne manque ni de force ni de chaleur, un accent dramatique très intense, plus de passion que de correction, une articulation pâteuse, tels sont les qualités et les défauts de ce jeune homme, en qui d'ailleurs paraît résider le tempérament d'un artiste. — Peut-être n'en dirai-je pas autant de

M. Gally, malgré le second prix d'opéra que le jury a cru devoir lui décerner. M. Gally possède une basse chantante superbe, ronde et puissante, sonore et juste, mais il ne sait ni chanter ni phraser; il *pousse* à tort et à travers, et ne connaît pas plus les éléments de l'art du chanteur que du comédien.

Parmi les élèves non couronnés je citerai M. Daydon, un baryton grave, qui ne manque ni d'intelligence ni de quelque style, mais qui ne sait pas vocaliser, et dont la voix, encore mal posée, sort parfois de la gorge; M. Maris, qui est bien novice comme chanteur, mais qui, dans le concours d'opéra comique, n'a pas mal dit la scène du tambour-major du *Caïd*, quoiqu'en forçant les effets plus que de raison; — enfin, M. Roques, qui me semble avoir été oublié à tort par le jury, car sa voix de baryton, franche et corsée, n'est pas mal posée; il articule avec netteté, et ne manque ni de facilité ni de goût.

Du côté des femmes, le sujet le plus remarquable est assurément mademoiselle Vergin, qui, à côté d'un simple premier accessit de chant, a obtenu les deux seuls premiers prix d'opéra et d'opéra-comique. En ce qui concerne son concours de chant, qu'elle a passé avec le grand air de *Sémiramis*, voici les notes que je retrouve sur mon calepin, relativement à mademoiselle Vergin : « Vraie nature d'artiste; du goût, du style, du sentiment musical, bon phrasé, de jolies nuances; vocalisation quelquefois bonne, mais qui a besoin d'être encore travaillée; en somme, très bonnes qualités, mais qui devront être perfectionnées. » Si je ne me suis pas abusé sur la valeur de l'artiste, il me semble que cela méritait mieux qu'un premier accessit. Pour ce qui est du concours d'opéra, où mademoiselle Vergin s'est montrée dans le second acte d'*Hamlet*, voici encore ce que disent mes notes : «Bien en scène; de la passion, de la tendresse, du goût, de jolies nuances et des détails charmants dans le chant; articulation excellente; il y a là de l'intelligence, et il y aura du talent; mais, d'ailleurs étendue, la voix, excellente pour l'opéra comique, sera-t-elle suffisante pour l'opéra ?» Je crois qu'en effet mademoiselle Vergin sera mieux placée dans l'opéra comique que dans le drame lyrique; mais pour cela il lui faudra apprendre à dire le dialogue et à modérer ses gestes, car ces deux défauts ont été saillants dans la scène qu'elle a dite du *Songe d'une nuit d'été;* elle n'en a pas moins bien chanté le duo avec Olivia, la chanson de Richard, où elle a montré de la crânerie et de l'élégance, et le trio. En résumé, je crois que mademoiselle Vergin a tout ce qu'il faut pour faire une grande artiste, à la condition qu'elle ne croie pas l'être déjà.

A côté d'elle, nous avons vu une jeune fille charmante et tout à fait bien douée, mais dans un ordre secondaire. Mademoiselle Bilbaut-Vauchelet a les qualités requises pour faire une adorable Dugazon, mais sa voix, comme son physique, lui interdira l'emploi des chanteuses légères. Élégante et mignonne, gracieuse et jolie, mademoiselle Bilbaut-Vauchelet, dont la physionomie enjouée rappelle les types Louis XV les plus heureux, semble un pastel de Latour descendu de son cadre. Cette jeune personne, très souffrante, paraît-il, le jour du concours, n'a point semblé tellement supérieure qu'on n'ait été un peu étonné de lui voir attribuer l'unique premier prix de chant. Mais le jury a dû tenir compte de son indisposition, et il savait d'ailleurs à qui il avait affaire. Mademoiselle Bilbaut-Vauchelet est une excellente musicienne, qui, à l'âge de neuf ans, brillait dans les concerts en jouant du violon, qui joue aujourd'hui fort bien du piano, qui vient d'obtenir une première médaille de solfége, et qui, enfin, est beaucoup supérieure, comme chanteuse, à ce que nous l'avons vue le jour du concours. Sa voix, d'ailleurs, est bonne, quoique un peu faible : elle a de l'agilité, et elle bat le trille avec une précision que nous n'avons retrouvée dans aucune autre élève. Après avoir été une première fois couronnée, mademoiselle Bilbaut-Vauchelet a obtenu un second prix d'opéra comique en disant d'une façon charmante, avec grâce, avec esprit, avec aisance, avec gentillesse, une scène du *Tableau parlant;* j'ajouterai qu'elle avait donné deux excellentes répliques dans *l'Eclair* et dans *le Maître de chapelle.*

L'air admirable de Marguerite des *Huguenots*, l'un des plus beaux à coup sûr qui existent dans le style orné, après avoir valu le premier prix de chant à mademoiselle Vauchelet, a valu les deux seconds prix à mademoiselle Bilange et à mademoiselle Larochelle. A ne prendre que la séance du concours, je suis d'avis que cette dernière est celle qui l'a le mieux chanté ; la voix de mademoiselle Larochelle est d'une bonne étendue, d'un beau métal et d'une rare égalité, et l'artiste joint à la grâce, au goût, au style, une bonne articulation, une vocalisation souple et brillante, et des nuances charmantes dans la demi-teinte. Quant à mademoiselle Bilange, son soprano est corsé et bien portant, sa vocalisation est légère et fine, son exécution chaude et colorée, mais elle a besoin de surveiller la justesse de ses intonations, qui n'est pas toujours parfaite. Après avoir brillé dans le concours de chant, ces deux jeunes filles ont complétement échoué dans celui d'opéra comique, où le jury ne les a trouvées dignes d'aucune récompense. J'avoue, à mon regret, que je partage entièrement l'opinion du jury.

Mademoiselle Sauné, qui avait obtenu un second accessit de chant en

disant d'une façon froide et un peu banale l'air de la *Fille du Régiment*, a remporté un brillant premier accessit d'opéra comique en jouant avec beaucoup d'intelligence et d'adresse, d'entrain et de sensibilité, une scène des *Dragons de Villars*, qu'elle a même chantée beaucoup mieux que son air de concours. Il y a certainement de l'avenir dans cette jeune fille. — Mademoiselle Bâtard, l'unique contralto du concours, s'est vu décerner un premier accessit de chant avec l'air du *Prophète;* cette jeune personne a fait preuve de bonnes qualités d'ensemble : elle phrase sagement, sobrement, avec intelligence ; quant à sa voix, dont le métal est splendide, qui est belle, grasse, sonore et absolument juste, elle est d'une étendue de plus de deux octaves, car le *la* grave et le contre-*ut* dièze aigu sortent avec la plus grande facilité. Mademoiselle Bâtard a échoué dans le concours d'opéra, quoiqu'elle n'ait point mal dit la scène du *Miserere* du *Trouvère*.

Je citerai encore : Mademoiselle Lafont (deuxième accessit de chant), qui, dans l'air de la *Reine de Saba*, a fait remarquer une belle voix, de belles qualités d'ensemble et d'étude, et a déployé de la flamme et de la passion ; — Mademoiselle Fontaine (deuxième accessit d'opéra comique), qui a joué avec naturel et avec intelligence, d'une façon fort distinguée et en véritable comédienne, une scène du premier acte des *Diamants de la couronne*, et dont la voix saine et franche, mais pas toujours très juste, avait brillé au concours de chant dans l'air d'*Hamlet ;* — enfin, mademoiselle Regaudiat, une jeune fille mignonne, à la voix gentille et frêle, qui semble spirituelle et intelligente, et qui a dit gentiment, mais avec un peu de sécheresse, l'air du *Concert à la Cour*.

Passons maintenant aux classes instrumentales, en commençant par le piano.

Le jury n'a pas cru devoir accorder aucun premier prix aux élèves masculins. Je confesse que le jury m'a semblé sévère, et je crois qu'il aurait pu en décerner un — pour le moins. Estimons-nous heureux, cependant, qu'il ait jugé à propos de donner deux seconds prix, l'un à M. Dolmetsch, élève de M. Marmontel, l'autre à M. Dusautoy, élève de M. Mathias. M. Dolmetsch est déjà un artiste ; il a du style, de la vaillance et un excellent mécanisme, qualités qui ne sont point de trop pour l'exécution de la première ballade de Chopin, morceau choisi pour e concours, et dont on connaît l'extrême difficulté ; M. Dusautoy, lui aussi, est un artiste déjà formé, dont le talent est fort remarquable, et qui s'est distingué par la netteté surprenante avec laquelle il a déchif-

fré. Trois premiers accessits ont été adjugés à M. Rabaud, élève de M. Mathias, et à MM. Debussy et Lemoine, élèves de M. Marmontel. M. Rabaud a un jeu plein de finesse et de distinction ; le jeune Debussy est un bambin qui promet pour l'avenir un virtuose exceptionnel, et M. Lemoine fait preuve de solides qualités acquises. Enfin, deux seconds accessits sont très justement échus à M. Mestres, élève de M. Marmontel, et à M. O'Kelly, élève de M. Mathias. Mais pourquoi n'a-t-on pas jugé à propos d'encourager M. Thomai, qui avait passé un très bon concours ?

Quatorze jeunes gens s'étaient produits le matin. *Trente-trois* jeunes filles se sont fait entendre dans l'après-midi ; ce qui faisait, étant donnée l'épreuve de lecture à vue obligatoire pour chaque élève, un total de *quatre-vingt-quatorze* morceaux entendus dans cette seule journée. D'ailleurs, l'ensemble du concours féminin a été excellent, et même parmi les jeunes filles non couronnées, il s'en trouve de très méritantes, et qui font regretter que le jury ne se soit pas montré plus généreux.

Deux premiers prix seulement ont été décernés, l'un à mademoiselle Taravant, l'autre à mademoiselle Pottier. Mademoiselle Taravant a un joli son, des doigts solides et souples, une exécution colorée par d'heureux détails ; mademoiselle Pottier a un jeu plus ferme que brillant, du son, un bon mécanisme, mais elle manque un peu de grâce et d'élégance, et n'est point sans quelque roideur ; chez l'une comme chez l'autre, il y a encore absence de personnalité, d'originalité. Je regrette que mademoiselle Dandeville, qui avait obtenu un second prix l'an passé, n'ait pas été appelée à partager cette année le premier avec ses deux compagnes ; si le jeu de cette jeune fille n'est pas encore complétement en dehors, s'il n'atteint pas la perfection, du moins peut-on dire qu'elle a un son limpide et expansif, un mécanisme élégant et sûr, une exécution brillante et soignée, dans laquelle la grâce est unie à la vigueur. Assurément, mademoiselle Dandeville est une pianiste déjà formée, et qui mérite de sincères éloges.

Trois seconds prix ont été attribués à mesdemoiselles Gentil, Chauveau et Carrier-Belleuse. Mademoiselle Gentil, élève de madame Massart, a des doigts excellents, du goût, de la finesse, du sentiment ; il y aura certainement une artiste chez cette enfant, qui a merveilleusement déchiffré, et avec un sens musical étonnant. Mademoiselle Chauveau, elle aussi, possède de très bonnes qualités, qui ne demandent qu'à être développées encore par un travail intelligent. Quant à mademoiselle Carrier-Belleuse, qui est élève de M. Delaborde, elle fait le plus grand honneur à son professeur : un son limpide et pur, une exécution souple

et colorée, un mécanisme parfait, une grande élégance dans le doigté et dans le phrasé, un style excellent, telles sont les qualités de cette jeune personne, qui a obtenu un second prix à son premier concours, et à qui une seule voix dans le jury a manqué pour le premier prix.

Les premiers accessits sont échus à mesdemoiselles Mouzin, élève de M. Delaborde, Schmidt, élève de madame Massart, et Vizinet, élève de M. Delaborde. Mademoiselle Mouzin possède de bonnes qualités d'étude, qui ne laissent percer encore aucun sentiment individuel ; mademoiselle Schmidt a un son moelleux et corsé, de bons doigts, et son exécution, bonne dans son ensemble, quoique manquant un peu de brillant, n'est pas sans quelques heureux détails ; mademoiselle Vizinet est une fillette de onze ans à peine, dont le gentil petit jeu, le joli petit son et la crânerie aimable ont eu le plus grand succès auprès de l'auditoire.

Trois seconds accessits ont été donnés à mesdemoiselles Perret, Miclos et Lagoanère. J'ai surtout distingué mademoiselle Miclos, dont le jeu se fait remarquer par une grande netteté, de bons doigts, un son moelleux, de la grâce et de jolies nuances. — Quelques jeunes filles encore ont bien mérité du jury, qui cependant n'a pas cru devoir les récompenser ; ce sont : Mademoiselle Demeyer, qui a de bons doigts, de l'éclat et de la vigueur ; mademoiselle Guintrange, dont le jeu est à la fois aimable et solide, et qui paraît avoir de l'avenir ; mademoiselle Migette, en qui l'on a remarqué un bon mécanisme, un jeu net, chaleureux et coloré ; mademoiselle Brzezicka, dont les qualités d'ensemble demandent encore du développement, mais qui a du brio, d'excellents doigts, un bon sentiment musical, et qui surtout a fort bien déchiffré, avec crânerie, d'une façon originale, en donnant au morceau une allure toute particulière ; enfin, mademoiselle Halbronn, dont le jeu, bien jeune encore sans doute et bien neuf au point de vue du style, n'est cependant point dépourvu d'élégance et de correction.

Nous arrivons aux concours d'instruments à cordes, et il nous faut constater, en ce qui concerne le violoncelle, la fâcheuse impression qu'a produite sur les artistes le premier prix décerné à mademoiselle Hillemacher. Cette jeune personne possède assurément un mécanisme remarquable, elle ne manque point de style, mais elle a joué faux d'un bout à l'autre de son concerto, et ceci est un vice redhibitoire qui ne devrait point trouver grâce. Combien est supérieur M. Bruneau, qui manque peut-être un peu d'élan, mais qui est certainement un artiste, et dont le beau son, le beau mécanisme, la belle justesse et le beau style ont fait

merveille ! M. Bruneau, qui avait eu précédemment le second prix, a pourtant été dédaigné par le jury ! M. Farnow, qui a obtenu le second prix, a fait preuve de très bonnes qualités d'ensemble et d'acquis. Un premier et un second accessit ont été décernés à MM. Puzenat et Bob.

Mademoiselle Pommereul et M. Diaz-Albertini se sont partagé les deux premiers prix de violon. Le jeu de mademoiselle Pommereul est mignon, élégant, assuré, non absolument supérieur, mais très fini et très délicat. M. Diaz-Albertini a montré de la grâce, son exécution est fine, l'archet est bien conduit, et l'ensemble ne laisse rien à désirer. — L'unique second prix est échu à un jeune homme, M. Heymann, dans lequel il y a certainement l'étoffe d'un artiste; M. Heymann, dont le jeu est encore inégal et parfois incorrect, a néanmoins du feu, de la grandeur, du style, un beau son et un archet superbe. — J'en dirai presque autant de MM. Berthelier et Gibier, à qui ont été décernés les premiers accessits; l'un et l'autre se font remarquer par un tempérament rare, par des qualités à la fois solides et pleines d'éclat, par une exécution chaude et colorée. Enfin, deux seconds accessits ont été accordés à MM. Figueroa et Naegelin, qui les avaient bien mérités. Je citerai encore les noms de MM. Torthe, Bernis et Birbet, qui me semblent dignes d'encouragement, et qui promettent pour l'avenir.

En somme, et il faut le répéter, les concours de 1875 ont été satisfaisants à beaucoup d'égards, et prouvent en faveur de l'enseignement du Conservatoire.

ARTHUR POUGIN.

PALMARÈS

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE POUR L'ANNÉE 1875

CONTRE-POINT ET FUGUE.

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président), *Barbereau*, *Benoist*, *Jules Cohen*, *Charles Colin*, *Théodore Dubois*, *Henri Fissot*, *Massenet et Prumier*.

(14 concurrents.)

Pas de premier prix :

2e prix : M. Mancini, élève de M. H. Reber.

1er accessit : Mlle Renaud, élève de M. F. Bazin; 2e accessit : M. Rousseau, élève de M. F. Bazin; M. Levêque, élève de M. H. Reber.

HARMONIE.

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Besozzi*, *Samuel David*, *Léo Delibes*, *Duprato*, *Emile Durand*, *C. Franck*, *Guiraud et Membrée*.

(12 concurrents.)

1er prix : M. Karren, élève de M. Th. Dubois.

2e prix : M. Guilhaud et M. Blot, élèves de M. Aug. Savard.

1er accessit : M. Couture, élève de M. Th. Dubois; 2e accessit : M. Ravera, élève de M. A. Savard; M. Dechamps, élève de M. Th. Dubois.

HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT.

JURY : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Barthe*, *Bazille*, *Charles Colin*, *Th. Dubois*, *Fissot*, *Lecouppey*, *Paladilhe et Henri Potier*.

Hommes. (7 concurrents.)

1er prix : M. Broutin, élève de M. Emile Durand; M. Blanc, élève de M. Duprato.

Pas de second prix.

1e accessit : M. Lemoine, élève de M. E. Durand ; 2e accessit : M. Mestres, élève de M. Duprato; M. Falkenberg, élève de M. E. Durand.

Femmes. (7 concurrentes.)

1er prix : Mlle Guinard, élève de M. Ed. Batiste ; Mlle Genty, élève de Mme Dufresne.

2e prix : Mlle Papot, élève de Mme Dufresne.

1er accessit : Mlle Cotta, élève de M. Ed. Batiste ; 2e accessit ; Mlle Galliata, élève de Mme Dufresne.

SOLFÉGE.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Charles Colin, Émile Durand, Mouzin, G. Pfeiffer, C. Prumier, H. Salomon, Aug. Savard et Wekerlin.*

Hommes. (36 concurrents.)

1re medaille : M. Destefani, élève de M. Lavignac ; M. Piffaretti, élève de M. N. Alkan ; Schwartz, élève de M. Marmontel fils ; M. Caron, élève de M. N. Alkan ; M. Marty, élève de M. Gillette ; M. Sablon, élève de M. N. Alkan.

2e médaille : M. Debussy, M. Vasseur, M. Grand-Jany, M. O'Kelly, élèves de M. Lavignac.

3e médaille : M. Sujol, élève de M. Gillette ; M. Mathé, élève de M. N. Alkan ; M. Etesse, élève de M. Rougnon ; M. Kaiser, élève de M. N. Alkan.

Femmes. (62 concurrentes.)

1re médaille : Mlle Maillochon, élève de Mlle Donne ; Mlle Chrétien, Mlle Barreau, élèves de M. Le Bel ; Mlle Archainbaud, élève de Mme Devrainne ; Mlle Thuillier, élève de M. Le Bel ; Mlle Rousseau, Mlle Potel, élèves de Mlle Roulle ; Mlle Prat, élève de M. Le Bel.

2e médaille : Mlle Ramat, élève de Mlle Donne ; Mlle Holsmann, Mlle Lévy, élèves de Mlle Hardouin ; Mlle Prestat, élève de M. Dessirier ; Mlle Klin, Mlle Erster, élèves de M. Le Bel ; Mlle Gonzalès, élève de Mlle Roulle.

3e médaille : Mlle Molard, élève de Mlle Donne ; Mlle Haincelain, élève de Mme Devrainne ; Mlle Coutelot, élève de de Mlle Hardouin ; Mlle Mineur, élève de Mlle Mercié-Porte ; Mlle Lefrançois, élève de Mlle Roulle ; Mlle Lizeray, Mlle Stambach, élèves de Mme Devrainne ; Mlle Chandelier, élève de M. Le Bel ; Mlle Hubbard, Mlle de Larriba, élèves de Mlle Roulle.

SOLFÉGE.

Classe spéciale pour les chanteurs.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Napoléon Alkan, Boieldieu, Oscar Comettant, Lavignac, Marmontel, Pessard, Valenti et Vervoitte.*

Hommes. (13 concurrents.)

1re médaille : M. Roques, élève de M. Danhauser.

2e médaille : M. Maris, élève de M. Danhauser.

3e médaille : M. Maire, élève de M. Rougnon.

Femmes. (21 concurrentes.)

1re médaille : Mlle Gélabert, élève de M. Duvernoy ; Mlle Laferrière, élève de M. Mouzin.

2e médaille : Mlles Boulard, Ploux (Edith), élèves de M. Mouzin.

3e médaille : Grard, Regaudiat, Puisais, élèves de M. Mouzin.

CHANT.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Charles Gounod*, *François Bazin* (membres de l'Institut); *Ernest Deldevez*, *Semet, Bonnehée*, *Wartel, Wekerlin*, *Eugène Gautier*.

Hommes. (14 concurrents.)

1er prix : M. Couturier, élève de M. Roger.

2e prix : M. Caisso, élève de M. Romain Bussine.

1er accessit : M. Queulain, élève de M. Grosset ; M. Demasy, élève de M. E. Boulanger ; 2e accessit : M. Maire, élève de M. Saint-Yves Bax ; M. Collin, élève de M. R. Bussine.

Femmes. (18 concurrentes.)

1er prix : Mlle Bilbaut-Vauchelet, élève de M. Saint-Yves Bax.

2e prix : Mlle Bilange, élève de M. Roger ; Mlle Larochelle, élève de M. Grosset.

1er accessit : Mlle Bâtard, élève de M. Boulanger ; Mlle Vergin, élève de M. Henri Potier ; 2e accessit : Mlle Puisais, élève de Mme Viardot ; Mlle Sauné, élève de M. Roger ; Mlle Lafont, élève de M. Saint-Yves Bax.

DÉCLAMATION LYRIQUE.

OPÉRA.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président), *Gounod*, *F. David*, *F. Bazin*, *membres de l'Institut*, *A. de Beauplan*, *Halanzier*, *de Saint-Georges*, *Eugène Gautier*, *Membrée et Mermet*.

(8 concurrents. — 4 hommes et 4 femmes.)

Professeur : M. Ismael.

PRIX DES ÉLÈVES HOMMES.

1er prix : M. Couturier.

2e prix : M. Gally.

1er accessit : M. Queulain.

PRIX DES ÉLÈVES FEMMES.

1er prix: Mlle Vergin.

OPÉRA COMIQUE.

JURY: *MM. Ambroise Thomas* (président); *A. de Beauplan, chef du bureau des théâtres, Charles Gounod, François Bazin, membres de l'Institut, Eugène Gautier, de Saint-Georges, C. du Locle, Ernest Boulanger, A. Boieldieu.*

(Concurrents: 7 hommes, 7 femmes; 11 scènes.)

PRIX DES ÉLÈVES HOMMES.

Pas de premier prix.

2e prix: M. Caisso, élève de M. Charles Ponchard; M. Queulain, élève de M. Mocker.

1er accessit: M. Collin, élève de M. Charles Ponchard; 2e accessit: M. Furst, élève de M. Mocker.

PRIX DES ÉLÈVES FEMMES.

1er prix: Mlle Vergin, élève de M. Mocker.

2e prix: Mlle Bilbaut-Vauchelet, élève de M. Ponchard.

1er accessit: Mlle Sauné, élève de M. Mocker; 2e accessit: Mlle Fontaine, élève de M. Ponchard.

ORGUE.

JURY: *MM. Ambroise Thomas* (président); *Benoist, Bazille, Jules Cohen, Colin, Elwart, Fissot, Guilmant et Widor.*

(6 concurrents.)

Professeur: M. C. FRANCK.

Pas de prix.

1er accessit: M. Rousseau, M. Verschneider, M. d'Indy; 2e accessit: Mlle Renaud.

PIANO.

JURY: *MM. Ambroise Thomas* (président); *Besozzi, Jules Cohen, Alphonse Duvernoy, Fissot, Guiraud, Massenet, Paladilhe et Georges Pfeiffer.*

Hommes. (14 concurrents.)

Première ballade de Chopin.

Pas de premier prix.

2e prix: M. Dolmetsch, élève de M. Marmontel; M. Dusautoy, élève de M. Mathias.

1er accessit: M. Rabeau, élève de M. Mathias; MM. Debussy, Lemoine, élèves de M. Marmontel; 2e accessit: MM. Mestres, élève de M. Marmontel; O. Kelly, élève de M. Mathias.

Femmes. (33 concurrentes.)

Premier morceau du deuxième concerto en fa mineur de Chopin.

1er prix : Mlles Taravant, Pottier, élèves de M. Lecouppey.

2e prix : Mlle Gentil, élève de Mme Massart ; Mlle Chauveau, élève de M. Lecouppey ; Mlle Carrier-Belleuse, élève de M. Delaborde.

1er accessit : Mlle Mouzin, élève de M. Delaborde ; Mlle Schmidt, élève de Mme Massart ; Mlle Visinet, élève de M. Delaborde ; 2e accessit : Mlles Perrey, Miclos, Lagoanère, élèves de Mme Massart.

ÉTUDE DU CLAVIER.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Alkan* (N.), *Baillot*, *Fissot*, *Marmontel*, *Mathias*, *Neustedt*, *Pfeiffer*, *Potier*.

(6 Hommes, 33 Femmes. — 39 Concurrents.)

Premier morceau du concerto en Ut ♯ mineur de Riès.

1re médaille : Mlle Mége, élève de M. Chéné ; Mlles Barreau, Maillochon et Givry, élèves de Mme Émile Rety ; Mlle Plé, élève de Mme Tarpet ; Mlle Hunger, élève de Mme Chéné ; Mlle Germain, élève de Mme Rety.

2e médaille : Mlle Lizeray, élève de Mme Tarpet ; Mlle Colombier, élève de Mme Chéné ; Mlles Chrétien et Chandelier, élèves de Mme Rety ; Mlles Desmazes et Baluze, élèves de Mme Chéné ; M. Piffaretti, élève de M. Decombes.

3e médaille : Mlles Poiraux et Cœur, élèves de Mme Tarpet ; Mlles Courtaux et Collin, élèves de Mme E. Rety ; Mlle Maurice, élève de Mme Chéné ; Mlle Kin, élève de Mme E. Rety ; M. Roger, élève de M. Anthiome.

HARPE.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président) ; *Besozzi*, *Samuel David*, *Léo Delibes*, *Duprato*, *Emile Durand*, *C. Franck*, *Guiraud et Membrée.*

Professeur : M. C. Prumier.

(3 concurrents.)

Troisième fantaisie de M. C. Prumier.

Pas de premier prix.

2e prix : M. Boussagol.

Pas de premier accessit ; 2e accessit : Mlle Smitti.

VIOLON.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président), *Deldevez*, *Pasdeloup*, *Chaine*, *Colonne*, *Lamoureux*, *Lasserre*, *Lebouc et Sarasate.*

(22 concurrents.)

19e *concerto* (*Lettre G.*) *de Kreutzer.*

1er prix : Mlle Pommereul et M. Diaz-Albertini, élèves de M. Alard.
2e prix : M. Heymann, élève de M. Alard.

1er accessit : M. Berthelier, élève de M. Massart et, M. Gibier, élève de M. Sauzay
2e accessit : M. Figueroa, élève de M. Alard et M. Naegelin, élève de M. Massart.

VIOLONCELLE.

Même Jury.

(8 concurrents.)

Sixième concerto de Romberg

1er prix : Mlle Hillemacher, élève de M. Franchomme.
2e prix : M. Farnow, élève de M. Chevillard.

1er accessit : M. Puzenat, élève de M. Franchomme.
2e accessit : M. Boh, élève de M. Franchomme.

CONTREBASSE.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *François Bazin, Ernest Altès, Chevillard, Deloffre, Franchomme. Lamoureux, Rabaud et Verrimst.*

Professeur : M. Labro.

(5 concurrents.)

Huitième concertino en Ré majeur de Labro.

1er prix: M. Bernard.
2e prix : M. Florus (Gérard).

1er accessit: MM. Charon et Morel; 2e accessit: M. Goldstein.

INSTRUMENTS A VENT.

Jury : *MM. Ambroise Thomas* (président); *Baillot, Léo Delibes, Lamoureux, Pasdeloup, Paulus, Rose, Rousselot et Taffanel.*

FLUTE.

Professeur : M. Henry Altès.

(8 concurrents.)

Quatrième solo d'Altès en La majeur.

1er prix: M. Bertram.
Pas de second prix.

1er accessit: M. Michel; 2e accessit: M. Brunot.

HAUTBOIS.

Professeur : M. Charles Colin.

(7 concurrents.)

Troisième solo de Ch. Colin.

1er prix : M. Boullard.
2e prix : MM. Balbreck et Silenne.

1er accessit : M. Kelsen ; 2e accessit : M. Etesse.

CLARINETTE.

Professeur : M. A. Leroy.

(6 concurrents.)

Onzième solo de Klosé.

1er prix : M. Bourdin.
2e prix : M. Mimart.

1er accessit ; M. Perpignan ; 2e accessit : M. Taffin.

BASSON.

Professeur : M. Jancourt

(3 concurrents.)

Adagio et finale du concerto de Weber.

1er prix : M. Jacot.
2e prix : M. Philibert.

1er accessit : M. Canneva.

COR.

Professeur : M. Mohr.

(4 concurrents.)

Solo de Mohr.

1er prix : M. Bonvoust.
Pas de second prix.

1er accessit : M. Penable.

CORNET A PISTONS.

Professeur : M. Maury.

(5 concurrents.)

1er *solo de Maury.*

1er prix : M. Jaussaud.

2e prix : M. Galipeau.

1er accessit : M. Franquin ; 2e accessit : M. Dervaux.

TROMPETTE.

Professeur : M. Cerclier.

(5 concurrents.)

Fantaisie de Cerclier.

Pas de prix.

Pas de 1er accessit ; 2e accessit : M. Craisté.

TROMBONE.

Professeur : M. Delissé.

(3 concurrents.)

Solo de concours par Demersseman.

1er prix : M. Blachère.

2e prix : M. Pothier.

ROSSINI, BEETHOVEN

ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE (1)

La vie de Rossini explique son œuvre. Au début de sa carrière, le futur maître renonce volontairement à terminer ses études. Ce qu'il ne sait pas, il le demande à l'expérience, à la pratique. Il préfère le plaisir au travail; il compose en courant. Les femmes lui plaisent parce qu'elles l'amusent (2); il n'en aime aucune. ne prend ni ne sent la passion terrible qui éclaire et brûle comme le soleil; il ne sonde pas ce gouffre : l'amour. Il est à peine voluptueux. Peu enclin à observer, il exprime moins la réalité que les apparences. Il a beaucoup d'esprit, beaucoup de finesse, des mots heureux; les

(1) Voir le numéro du 1er août.

(2) « Les grandes dames se l'arrachaient; la Ma... (*a*), cantatrice bouffe alors dans la fleur de la jeunesse, du talent et de la beauté, l'enleva aux grandes dames, et, pour ne pas être en reste avec lui; elle lui sacrifia, dit-on, stoïquement le prince Lucien Bonaparte, jusqu'au moment où la plus jolie, et jusqu'alors la plus vertueuse femme de la Lombardie, l'enleva à son tour à la Ma..., jusqu'au moment... Je n'en finirais pas si je voulais parcourir cette longue filière de triomphes que traversa vainement le mariage, qui se poursuivirent jusqu'en ces derniers temps,» — ceci fut écrit vers 1850 — « et ne s'arrêtèrent qu'à l'original de Judith dans le beau tableau de M. Horace Vernet. » Notice déjà citée.

(*a*) Il s'agit sans doute de Marietta Marcolini. Rossini composa pour elle l'*Equivoca stravaganta* (Bologne, 1811. — il était alors âgé de dix-neuf ans, — la *Pietra del Paragone* (Milan, 1812), l'*Italiana in Algeri* (Venise, 1813). Marietta Marcolini excellait en effet dans l'opéra *buffa*.

théâtres et les cœurs s'ouvrent partout pour lui ; il vole de fête en fête ; il change à la fois de ville et de maîtresse. Mais il lui faut de l'argent pour mener cette joyeuse existence. Rien de plus facile. Il écrit deux ou trois opéras en quelques mois, et sa prodigieuse fécondité n'est jamais en défaut. En 1813, il broche : *Il Figlio per azzardo*, *Tancrède*, *l'Italiana in Algeri;* en 1814, *l'Aureliano in Palmira*, *il Turco in Italia;* en 1816, outre *Torvaldo e Dorlisca,* il fabrique un *Othello* quelconque, et, enfin, la même année, il taille sa plume et donne le *Barbier*, une merveille. Excepté dans ce dernier ouvrage et dans la première moitié de *Guillaume Tell*, Rossini prodigue les mélodies au hasard; il les répand çà et là au mépris de la situation, des personnages, des paroles. Coloriste brillant, il se trompe sur l'emploi des couleurs; il ne s'inquiète point de l'expression juste, il ne se soucie point de la vérité dramatique. La pensée lui manque-t-elle? Il la remplace par des traits dont on ne voit pas la portée. Il galoppe dans le faux ou dans le vide avec une hardiesse qui lui fait pardonner ses erreurs ; c'est en somme un beau cavalier, et il est superbe en selle ; aussi applaudit-on jusqu'à ses plus étranges sorties contre la raison, le bon sens et le vrai. Rossini porte à son père un attachement sincère, et cet attachement lui inspirera plus tard, au deuxième acte de *Guillaume Tell*, cette page si sentie, si noblement éloquente :

Ses jours qu'ils ont osé proscrire
Je ne les ai pas défendus.

Rossini, qui a plutôt pour domaine le magnifique que le sublime (1), jette sans regret dans un coin ses lauriers et sa pourpre pour courir les aventures une couronne de roses au front, une marotte à la main, un fifre aux dents. Toujours gai, toujours aimable, toujours fécond, il chante à Venise, à Rome, à Milan, à Naples, l'insouciante chanson du plaisir. C'est le plaisir qui se cache dans la tombe de Ninus, derrière Othello étouffant Desdémone, derrière Maometto secondo ; c'est encore lui qui conduit Moïse en Egypte et lui fait traverser la mer Rouge ; il

(1) Un fanatique de Rossini, P. Scudo, paraît avoir entrevu cette vérité, car il s'exprime ainsi dans un livre publié en 1852 chez Victor Lecou sous ce titre : *Critique et littérature musicales :* « On sent que la gaîté de Rossini est fiévreuse et menaçante ; il est à Cimarosa ce que Beaumarchais est à Molière, *plus mordant que vrai, plus brillant que profond (a)*; et en écoutant cette musique qui vous monte à l'esprit comme une liqueur chargée de gaz, on comprend que l'auteur est né dans un temps de troubles et de tempêtes... »

(a) Ces phrases ne sont pas soulignées dans le texte.

tutoie Zelmira, il chiffonne la donna de Lago, il fait des niches à la Cenerentola, il travestit Armide. Oui, oui ! le plaisir, ce joli oiseau de passage, lance sa roulade dans toutes ces brillantes partitions ; il met un masque à Sémiramis, un domino au jeune Arnold, gazouillant un duo avec Mathilde et dit, en accompagnant ses paroles d'une gambade : « Nous jouons la comédie, après tout ; notre objet est de divertir la foule, et chacun sait aussi bien que moi que ceci est un spectacle. »

Pourtant Rossini reprend sa pourpre et ses lauriers ; sa figure, belle lorsqu'elle devient sérieuse, apparaît au-dessus des nuages, sa face rayonne comme un astre, on le regarde avec admiration : les fines lèvres du maître s'entr'ouvrent, sa voix éclate, et ces mots retentissent à travers l'espace : « Je suis grand quand je veux ! » Puis il ajoute en riant : « Mais cela m'ennuie. » Et pendant que vous le cherchez encore dans le ciel où son image s'efface, il passe auprès de vous au bras du scepticisme, oubliant que l'art est une affirmation.

Il considère les *libretti* qu'il met en musique comme des cadres où le musicien est libre de faire entrer ce qu'il veut. Que l'auteur le mène en Egypte, en Assyrie, en Grèce ou en Chine, peu lui importe ! Que le poète lui fournisse tel ou tel type, ça lui est égal ! Il ne s'inquiète pas de conserver leurs physionomies particulières aux siècles, aux milieux, aux caractères. Ainsi que Voltaire, avec lequel il a plus d'un point de contact, il déteint sur ses personnages : Sémiramis, Assur, Desdémone, Mahomet, Figaro, Arnold sont autant de petits Rossini. On voit par là combien est erronée la comparaison qu'on a voulu établir entre Rossini et Mozart. Ce que Mozart respectait profondément, Rossini le dédaignait. Tout est vrai dans Don Juan, tout n'est pas vrai dans Guillaume Tell. Mozart tient compte de la vérité dramatique, Rossini s'en moque ; Mozart est maître dans toutes les parties de son art ; Rossini, non. Joacchino se contente de l'inspiration et de ce qu'il apprend chemin faisant ; Wolfgang joint à l'inspiration une science réelle.

Fortement caractérisé, le génie rossinien pèche par la tenue. Il allie dans le même morceau le trivial au sublime sans que cette disparate soit voulue ou motivée. S'il introduit le grandiose dans le bouffe avec un bonheur sans égal, il laisse se glisser dans l'*opéra seria* des phrases, des morceaux qui ne seraient pas déplacés dans *le Turc en Italie* ou dans *l'Italienne à Alger*.

L'ampleur des formes, l'abondance des idées mélodiques, auxquelles s'ajoute parfois le piquant des harmonies, la largeur du style, la grandeur de certaines scènes éparses dans plusieurs ouvrages, notamment le final de *Moïse* et, dans le *Siége de Corinthe*, la fameuse bénédiction des dra-

peaux, une franche et spirituelle maëstria, un intarissable brio, une somptueuse originalité, voilà ce que j'admire sans restriction chez le compositeur extraordinaire qui m'emporte d'un coup d'aile en plein azur et subitement, s'abattant sur la terre, entre dans un lieu public pour m'offrir un sorbet ou un verre de limonade.

Les beautés de la nature charmèrent Rossini; pourtant elles n'éveillèrent en lui que des impressions; elles ne lui suggérèrent pas des vues transcendantales; il en saisit, il en aima surtout le côté pittoresque, extérieur, aimable : les splendeurs des sommets neigeux, les bruits des avalanches, les bords du torrent, les monts d'où tombent avec fracas les cascades retentissantes, les forêts escaladant les rochers ou les montagnes, tout cela lui plut sans lui ouvrir des horizons divins, sans le conduire à une contemplation plus haute. Il ne quitte pas le monde visible, il se tient dans les limites de son domaine, le globe; il subit patiemment son milieu. Né pour chanter, il chante, sans se demander sur quels principes l'art repose; il accepte l'existence telle que les circonstances la lui font; il ne se sent aucun goût pour les luttes héroïques où le penseur renouvelle ses forces et les décuple. Enfant de l'Italie asservie, il pousse à l'occasion un cri qui s'éteint promptement dans un éclat de rire, et il donne à ses ailes juste assez d'envergure pour que leur battement s'entende par toute la terre. Au demeurant, je l'ai dit et je le maintiens, il est le chantre du plaisir. Je ne lui en fais pas un crime, je le constate. Ce Titan ne voulut pas être un Prométhée. Il se chauffe de loin au feu du ciel, qu'il ne se soucie point de dérober, et il soustrait prudemment ses flancs au vautour. Dès qu'il sort du champ de la fantaisie et de l'imagination pour aborder le drame, il se heurte contre une foule d'éléments qu'il n'a pas étudiés, qu'il connaît imparfaitement ou qu'il ne connaît point. Il ne fouille pas l'histoire, il ne demande rien à la philosophie, la religion le laisse indifférent, il ne creuse pas ses sujets, il interroge superficiellement le cœur humain, il n'entend rien à l'amour. Aussi, la révolution dramatique opérée par Rossini fut-elle exclusivement musicale; aussi reste-t-il au-dessous du souffle infini qui caresse les Gluck et les Beethoven sans l'effleurer. L'illustre maëstro n'aimait pas qu'on louât devant lui ces hommes gigantesques, en qui il sentait instinctivement une puissance supérieure à la sienne. Il constatait en eux une énergie secrète, une conscience rigoureuse, un talent, une conviction qui l'inquiétaient. Il comprenait vaguement que ces artistes ont tous mis de leur chair et de leur sang dans leurs créations d'où toute formule banale, toute vaine apparence est soigneusement bannie et où le spectateur, l'au-

diteur retrouvent l'homme avec ses douleurs poignantes, ses joies passagères, ses aspirations indestructibles.

Rossini sera longtemps le premier des compositeurs qui croient ou croiront pouvoir arriver au rang suprême et s'y maintenir par l'inspiration seule. Son influence en Italie, en France, en Allemagne, fut considérable, tyrannique, irrésistible; aucun des maîtres venus après lui ne s'est entièrement soustrait à cette influence. On a abusé des longs morceaux d'ensemble où les acteurs animés de sentiments divers chantent pourtant à tour de rôle le même motif ; on a abusé des redites, des roulades, des ornements déplacés, des formules, du crescendo, des cuivres, de la grosse caisse et des cymbales ; les accompagnements tombèrent bientôt dans la banalité; on n'eut aucun respect pour la déclamation, pour l'accent vrai, pour la prosodie; sous prétexte que Rossini s'était tiré d'affaire à force de sève, on s'imagina que les études les moins indispensables étaient devenues inutiles, et le premier venu se mit à abattre des opéras presque sans y songer. On vit arriver des musicailleurs qui déshonorèrent l'art; une cohue sans nom envahit les théâtres d'Italie où brillèrent comme des étoiles de première grandeur les Bellini, les Donizetti, les Carafa, les Ricci *e tutti quanti*.

Bien qu'il eût doté l'art de formes nouvelles magistralement développées ; bien qu'il eût défriché son champ et affirmé sa luxuriante individualité, Rossini donna le signal de cette déplorable décadence qui faillit détruire en Europe le sentiment du Beau.

Aujourd'hui, Rossini appartient à l'histoire; ses actes, son système musical, son œuvre, peuvent et doivent être discutés sévèrement. Oui, sévèrement. — Une voix, celle de la conscience, criait à Caïn : « Qu'as-tu fait de ton frère ? » La même voix a pu crier à Rossini : « Qu'as-tu fait de ton génie ? As-tu travaillé avec persévérance à son éclosion ? L'as-tu développé par la méditation ? A l'église, le sentiment chrétien t'a-t-il inspiré ? Au théâtre, as-tu tenu compte des temps, des faits, des situations, des caractères ? N'as-tu pas jeté le même vêtement pailleté, brillant, léger, sur toutes choses, te jouant ainsi du sens dramatique et enluminant les images les plus diverses des mêmes couleurs éclatantes ? Mis-tu ton talent de niveau avec ton intelligence ? L'or que tu nous jetais n'était-il pas mélangé de clinquant ? Rossini ! Rossini ! la postérité te reprochera de n'avoir pas pris la vie au sérieux, de t'être attardé aux jouissances passagères et d'avoir paré de colifichets la beauté suprême. »

Je puis dès à présent résumer ainsi les différentes propositions émises dans le cours de ce fragment d'étude.

La pensée ne souffre aucune contrainte ; elle s'étiole dans certains

milieux; elle veut l'air, le grand jour, l'espace; l'esclavage la tue, le despotisme la matérialise, le faux la rend ridicule, la convention l'arrête et la glace; non unie au talent, elle demeure inféconde. L'artiste qui ne se rattache par aucun lien à l'infini, que le présent seul captive, qui ne songe pas à l'avenir, que les questions religieuses, politiques, philosophiques laissent indifférent, qui néglige de s'appuyer sur les principes moraux imposés à l'humanité par la foi, par la raison, par la justice, et qui se confine dans son moi, pourra éblouir son siècle, il ne le fera pas avancer. Pourquoi ? Parce qu'il n'apporte pas avec son individualité, si riche qu'on la suppose, un idéal supérieur; cet artiste-là ne relève que de son désir, il n'a d'autre guide que son penchant, il est de la race des maîtres qui ne contiennent pas tout l'homme.

Je méprise également l'apothéose et le pamphlet; le détracteur m'inspire du dégoût, l'apologiste excite mon dédain; je cherche la vérité à travers leurs mensonges respectifs, et quand je crois la découvrir, je la dis simplement, car c'est d'elle seule que je me soucie. Cependant, et malgré la loyauté de mes appréciations, je vais soulever, je le sais, une multitude de récriminations : je porte atteinte à des intérêts, je blesse des amours-propres, j'effarouche des habitudes; on criera à la profanation, à la partialité; ceux même qui comprendront parfaitement mes restrictions, mes observations, feindront hypocritement de ne pas me comprendre. Qu'y puis-je? Rien, hélas! Mais ceux qui ont quelque notion de mon caractère se souviendront, sans que j'aie besoin de le leur rappeler, que la parole, chez moi, est l'expression aussi scrupuleusement exacte que possible de ma pensée.

Un rapprochement suffira pour édifier le lecteur sur le plus ou le moins de justesse de mes jugements, et ce rapprochement est tout entier dans deux noms : Rossini, Beethoven. Certes, il serait absurde, scandaleux, extravagant, de comparer Rossini à Beethoven. — Vraiment? — Vous allez voir.

Beethoven aimait Dieu, l'art et son prochain plus que lui-même. Toujours prêt à sacrifier son bien-être à ses convictions, il marchait droit dans la vie; il n'accordait aucune lâche concession aux jouissances et aux intérêts matériels; ses actes obéissaient à ses principes; il mettait en pratique les préceptes de la plus rigoureuse morale; lecteur assidu de Platon, partisan de la Révolution française, républicain sincère, il admira Bonaparte, le croyant un libérateur; il détesta Napoléon, le jugeant un despote; il vit dans l'homme du 18 brumaire un second Oreste qui, lui aussi, tua sa mère. Il avait dédié la symphonie héroïque au

capitaine qui se vantait de semer partout les idées républicaines ; il refusa sa dédicace à l'ambitieux qui devait les enchaîner sous la pourpre et tâcher de les étouffer. Naïf et bon, il souffrait dans le milieu aristocratique où il vivait. S'il s'emportait souvent contre la société dorée qu'il fréquentait malgré lui, sa colère ne durait guère et elle tombait au moindre mot d'amitié; on l'apaisait avec une parole affectueuse, avec une caresse. Nulle haine, nulle rancune dans cette âme généreuse. L'ingratitude des autres envers lui ne le décourageait pas, le dévouement lui était familier. Ardent, mais chaste, Beethoven voyait dans l'amour autre chose qu'une satisfaction sensuelle, un plaisir dont l'abus conduit à l'énervement, à l'égoïsme, à la cruauté, à l'abrutissement, à un abrutissement qui est la mort anticipée ; il y voyait un océan de tendresse où l'être moral se plonge et se retrempe, une lumière plus qu'une flamme, une aspiration plus qu'un contact, une force et non une faiblesse ; il y voyait une élévation et non un abaissement. — Prophète à sa manière, l'illustre artiste supporta courageusement les tortures et les coups d'épingle imposés par la foule à ceux qui ne sentent pas comme elle, qui ne pensent pas comme elle, qui voient plus loin et mieux qu'elle. Décrié, déchiré par la jalousie, il chanta la fraternité en embrassant Schiller, et il éleva au peuple un monument immortel : la neuvième symphonie. Il dédaignait les formules devenues le signal des applaudissements sans valeur, il méprisait les enjolivements inutiles, les vulgarités inconscientes ; il haïssait les formes conventionnelles, sorte de vêtements qui ne sont pas faits sur mesure, et il ne visait jamais au succès, persuadé qu'il vaut mieux l'attendre que de courir après lui. Il gardait toujours au fond de son cœur un pardon pour ceux qui l'avaient offensé. Exploité, trahi, dévalisé par ses perfides neveux, il les excusait, bien qu'ils méritassent un blâme sévère ; candide, il leur donnait des conseils et de l'argent, et au même moment ces misérables le tournaient en ridicule ; ils dépouillaient et bafouaient leur dupe. Simple, il préférait les champs à la ville, la chaumière au château, le peuple à la noblesse. Sa surdité précoce le rendait misanthrope ; il fuyait les salons, il passait des jours et des nuits hors de chez lui, dans la campagne ; il allait, triste solitaire, par la plaine, par la montagne ; il s'asseyait sur un tronc d'arbre, il se couchait à demi sur la rive, et là, près du ruisseau chanteur, caché à tous les yeux, oubliant le monde, il écrivait quelque chef-d'œuvre, la symphonie pastorale, peut-être, conception adorable où les bruits de la nature ne sont que le prétexte de l'hymne chanté par ce penseur à la gloire de Dieu. — Il mettait dans sa musique l'ombre qui s'étend sur la lisière de la forêt majestueuse, le gazouille-

ment familier de l'eau courant sur les cailloux, les clartés où les oiseaux se jouent, le papillon au vol léger, la verte demoiselle ou la demoiselle bleue se mirant dans l'onde ou se posant sur un brin d'herbe; il y mettait un reflet des vastes profondeurs où se retirent le chevreuil craintif et la biche aux doux yeux, le bourdonnement sympathique des insectes, quand, par une chaude matinée de printemps, ils bruissent et vivent dans la lumière, la sérénité du ciel, le feuillage frais, immobile et silencieux, les mousses odorantes, la fauvette venant faire coquettement sa toilette au bord du ruisselet auquel elle mêle son gentil ramage, et le tapage charmant des étangs jaseurs parmi les grands prés et les bois.

Entendez-vous la vive mélodie qui invite les filles à la danse? Entendez-vous les bonds un peu lourds des gars et le choc bienveillant des choppes? Les fumeurs rêvent, les buveurs causent, les ménétriers se distinguent, la bourrée retentit, les danseurs, mains enlacées, sautent sur le pré. — Oh! oh! ce grondement lointain est de sinistre augure; l'orage sera terrible! il va éclater, il éclate. Le vent se déchaîne et pousse de longs sifflements, la pluie se précipite avec fracas et rebondit sur le sol; les arbres, rudement secoués, mugissent, l'éclair brille; on entend le craquement des branches brisées par la rafale; la nature souffre et se lamente; les nuages courent dans l'espace, les roulements de tonnerre s'étendent, se rapprochent, se succèdent avec rapidité; on dirait qu'ils sont partout à la fois; la foudre tombe dans un torrent de feu écarlate, blanc, violet, bleu, éblouissant, c'est sublime! Enfin les nuées s'écartent, l'azur reparaît, le calme se rétablit, les dernières gouttes d'eau chuchottent; les oiseaux, abrités sous les feuilles, secouent et enflent leurs plumes avec un petit cri précurseur du beau temps, et les paysans rassurés se réunissent de nouveau pour rendre grâce à la Providence. Le prêtre chante, les campagnards répondent en chœur tandis que de la vallée, transformée en encensoir, les parfums de la terre montent dans l'air comme la prière des villageois s'élance vers l'Être suprême!

LOUIS LACOMBE.

(La suite prochainement.)

LES SOUPIRS D'UNE FLUTE

Pan ! Dieu propice, toi qui inspiras Briseïs sur ses rustiques pipeaux, aie pitié de moi ! Aux triomphes ont succédé les outrages, à la fierté la honte, à la gloire la douleur !

Je suis née à Leipsick en 1787; le fameux Trômlitz me créa, avec quel amour vous le savez, ô Pan ! L'ancienne et vénérable famille des flûtes traversières tomba sinon dans l'oubli, au moins dans l'indifférence publique.

Ah ! jours trois fois heureux ! lorsque Trômlitz, rayonnant de joie, me fit rendre ces sons purs et veloutés devant son digne ami le docteur Ribœck ! ces sons, hélas ! sources de mes misères actuelles. Comme chacun alors admirait mon brillant corps d'ébène armé de ses huit merveilleuses clefs d'argent ! Je dormais dans une gaîne de velours cramoisi et me reposais au bruit flatteur des éloges accordés à mes nombreuses perfections. — Fortunés moments !.... Quelques mois après ma naissance, j'étais en la possession de Forster, le célèbre compositeur Viennois.

C'était l'heureux temps où l'empereur Joseph II se liait d'amitié avec Haydn, Mozart et Gluck.

On répétait un jour un sextuor chez Forster, dans sa petite maison de la Marien-strasse non loin du théâtre *An der Wien*, lorsque, au milieu du menuet, parut un jeune homme d'environ dix-sept ans. L'expression de sa physionomie avait quelque chose d'accentué et d'énergique; le baron Zmeskall, secrétaire de l'empereur, qui faisait sa partie de violoncelle, accueillit le nouvel arrivant avec un sourire de bienveillance. Quand on eut terminé, il se leva et le présenta au cercle d'artistes et d'amateurs réunis, comme un compositeur très protégé par son Excel-

lence Sérénissime l'Électeur de Cologne. On pria le jeune homme de se mettre au clavecin; incontinent il improvisa sur le thème du *rondo* qu'il venait d'entendre. Un murmure d'admiration parcourut l'auditoire. Carl Scholl, le fameux flûtiste, se trouvait également là; il présente au jeune homme une sonate nouvelle en duo avec lui. Je rendis alors des notes d'une suavité sans pareille, mes gammes étaient semblables à des spirales lumineuses enchâssant l'harmonie de notre remarquable partenaire.....

Quelques jours après cette réunion, il y avait concert à la Cour. Carl Scholl, Zmeskall, entre autres, y furent admis. Je me souviens que nous rencontrâmes ce jour-là, dans une chaise à porteurs, un homme âgé, mais dont la constitution paraissait néanmoins encore assez robuste, le visage couturé par la petite vérole, la perruque bien poudrée, le front haut et fier. C'était le chevalier Gluck.

Arrivés au palais, nous fûmes reçus par le baron Van Swieten, médecin de Marie-Thérèse.

— Soyez les bienvenus, Messieurs, dit ce dernier, nous entendrons du nouveau aujourd'hui. — Merci, cher baron, répondit Zmeskall, mais de votre côté avez-vous reçu ma missive de ce matin, vous priant de présenter un jeune compositeur au comte de Waldstein, chambellan de Sa Majesté.

— Vos désirs sont accomplis, et, pour vous en convaincre, veuillez bien, cher baron et vous M. Scholl, me suivre.

On passa à travers une suite d'appartements où circulaient déjà nombre de seigneurs et de dames, quand les sons d'un clavecin parvinrent jusqu'à nous.

Ce n'était pas encore le concert de la Cour, puisque Salieri, le maître de chapelle de l'empereur, n'était pas dans la salle de musique, et néanmoins nous entendions, après quelques instants, comme un murmure confus, décelant la présence d'une nombreuse société. Au bout d'une somptueuse galerie, nous apparut enfin un cercle d'auditeurs entourant un magnifique *flügel* de Gottfried Silbermann.

L'exécutant paraissait fort jeune; il avait le front beau, les yeux à fleur de tête, la nuque ornée d'une petite queue. C'était le jeune homme qui parut chez Forster.

Un autre personnage se tenait près de lui. Celui-ci paraissait âgé d'environ trente ans; malgré un nez fortement busqué, sa physionomie avait quelque chose de fin et de singulièrement expressif. Il portait l'épée et avait un habit à la française. « Sire, dit-il, en se tournant vers Joseph II, lequel venait d'apparaître subitement, sans se départir de

son sourire d'aimable bonhomie, Sire, que Votre Majesté pardonne à ce jeune compositeur, le plus grand coupable c'est moi qui ai.... — Vous êtes doublement pardonné, d'abord parce que je savais à l'avance par le comte de Waldstein votre réunion ici et que de plus ce n'est pas l'empereur qui vous a entendu, mais un simple amateur de musique. Quant à ce virtuose, quel est-il ? — Sire, il fera beaucoup parler de lui dans le monde, c'est un enfant des bords du Rhin, protégé par l'Électeur de Cologne. — Je souhaite à votre prédiction une réalisation semblable à celle que nous fit notre cher solitaire d'Eisenstadt, notre excellent Haydn. Parlons un peu de vous : Que viens-je d'apprendre par Swieten ? Vous allez, dit-il, quitter Vienne ? — Non pour longtemps, sire. Puis-je oublier les bontés de l'empereur pour moi, sa protection contre la cabale italienne qui, à peine il y a un an, faillit ensevelir les *Nozze diFigaro* ? Dans peu de jours, je me trouverai à Prague, où, avec l'aide de Dieu, j'espère faire entendre à ses excellents habitants un opéra d'un genre tout nouveau. Après cela, Wolfgang songera à retrouver le meilleur des pères. — Quel lugubre présage avez-vous, mon cher Mozart ? — Sire, ce que j'aimais le plus après Dieu, c'était mon vénéré père ; sa mort emportera bientôt mon âme ; mais il reste notre immortel Haydn et... ce jeune homme... — Qui se nomme ?...

— Ludwig Van Beethoven, répondit Mozart d'une voix émue et en lançant des regards où se peignaient à la fois l'admiration et le respect le plus profond.

Ah ! l'heureux temps que c'était alors ! Après les souffrances que j'ai depuis éprouvées, après les mécomptes qui m'ont assaillie, je ne saurais me souvenir sans attendrissement de cette belle époque où la musique régnait en souveraine dans une cour et une société parfumées d'élégances.

J'ai paru non-seulement à la cour, où la sympathique Marie-Thérèse, princesse de Naples, chantait un air d'Anfossi, de Sacchini ou de Salieri, où l'empereur François tenait le premier violon dans un quatuor, où brillaient les frères Lichnowscki, ces nobles gentilshommes élèves de Mozart, mais je parus aussi aux réunions du comte Razumowski, et chez l'abbé Stadler, où Punto, le célèbre corniste, ne tarissait plus lorsqu'on exécutait une œuvre de Mozart, particulièrement ses quatuors dédiés à Haydn. Je passerai sous silence quelques prérégrinations que je fis avec Carl Scholl à Berlin, où vivait le souvenir d'un fameux flûtiste qui avait réellement régné, le grand Frédéric ; à Prague, où je participai à la

création de *Don Giovanni ;* à Leipsick, mon lieu de naissance, où Scholl lia connaissance avec Quantz, le vieux Quantz, qui enthousiasmait sur une antique *traversière* Trömlitz lui-même.

J'arrive à l'année 1808. Des rumeurs étranges parcouraient la ville de Vienne ; Scholl habitait l'un des faubourgs, et depuis le jour où le prince Esterhazy avait convié chez lui la fleur de la noblesse pour fêter Joseph Haydn à la fin de sa carrière, depuis ce jour où je participai à l'exécution de *la Création*, Scholl m'avait abandonnée.

Le printemps de 1809 survint ; un rossignol chantait dans le massif du petit jardin qui entourait l'habitation de mon possesseur, mais tout paraissait solitude autour de moi.

Soudain, des sifflements aigus se firent entendre, une pluie de fer s'abattit sur la ville. Une explosion terrible éclata dans l'un des faubourgs. Les cloches de l'église de Liechtenthal sonnaient à toute volée. Tout à coup, un enfant de douze ans environ fit irruption dans la chambre où j'étais réléguée. « Herr Scholl, cria-t-il d'une voix vibrante, meister Holzer vous demande, venez à la chapelle de l'église prier pour l'empereur François et pour Haydn qui se meurt. » Étonné de n'avoir pas reçu de réponse, l'enfant fureta du regard l'appartement et s'en alla en entonnant avec un profond sentiment musical l'hymne : « *Gott, erhalte Franz den Kaiser !* »

Je sus plus tard le nom de cet enfant : c'était le fils d'un pauvre magister chargé d'une nombreuse famille, le vieux père Schubert.

Singuliers moments que ceux que je passai alors ! Une morne solitude planait dans la maison, le silence était au dedans et le bruit au dehors.

Un gai soleil filtrait à travers les branches de lilas parfumés, les oiseaux se pourchassaient avec de petits cris joyeux, et au milieu de ce charmant réveil de la nature, ô Pan, des clameurs sinistres parvenaient jusqu'à moi.

Cela dura quelques jours ainsi, je crois, quand j'entendis la voix cassée et tremblante d'émotion du respectable Mauser, un voisin : « *Herr Franzose*, daignez prendre possession de ces lieux, nous sommes trop heureux d'offrir l'hospitalité à un cavalier tel que vous. » Un officier français d'une rare élégance devint l'hôte de ma maison. Adieu alors, tranquillité et quiétude ! Des éclats de rire, des propos joyeux me frappèrent à travers mes rêveries germaniques. L'officier appartenait aux houzards de la garde de Napoléon ; il paraissait issu d'une noble

famille, car ses allures avaient un cachet de distinction qui tranchait singulièrement avec celles de ses amis. « Tiens, quelle trouvaille, dit-il un jour en m'apercevant, une flûte à huit clefs ! Quel adorable bijou ! Je l'offrirai à mon cher Dalvimare — si l'empereur et les destins m'en laissent le temps. — Dalvimare connaît du monde, il composera un duo pour harpe et flûte sur l'entrée des Français à Vienne et me fera la dédicace. C'est une idée. »

Alors l'officier se mit à chanter un air qui commençait par ces mots : « Une fièvre brûlante, » puis il essaya de me faire rendre quelques sons. Quoique peu habile, il réussit néanmoins. Sortie dès lors de ma réclusion, je devins l'interprète des romances françaises à la vogue à cette époque : *Un jeune troubadour qui chante et fait la guerre, Pauvre Jacques*, quoi encore ? Ah ! la *Sentinelle*, surtout, espèce d'air mi-partie langoureux, mi-partie martial.

Cette existence fut de courte durée pour moi. — « Monsieur Mauser, dit un jour le jeune Français, l'ordre de notre départ pour la France nous est donné ; en souvenir des soins que vous nous avez prodigués, gardez ceci en souvenir de moi. » En disant ces mots, il tendit au vieillard une magnifique tabatière en or. « Mais, ajouta-t-il, je me permettrai de vous demander un souvenir. — Parlez, monseigneur. — Cette flûte a charmé mes loisirs, je serais heureux d'en pouvoir faire l'acquisition ; y consentez-vous ? — Très haut seigneur, je m'incline devant vos désirs ; puissiez-vous devenir *ein Künstler* comme mon regretté ami Scholl. »

Les semaines succédèrent aux semaines et les mois aux mois, quand on me sortit de nouveau de ma gaîne de velours. Je me trouvais dans un salon octogone, orné d'attributs de musique. Sur un panneau, on voyait Apollon escorté des neuf Muses, des bergers de la molle et douce Ionie scandant des *théories* à l'aide de la double flûte, puis les noms de quelques musiciens célèbres sans doute.

Un personnage très élégant, très frisé, très musqué s'empara de moi. Le salon s'emplissait de femmes charmantes, coiffées à la grecque, et d'hommes dont le suprême bon ton, paraît-il, était d'exhiber une quantité de breloques sur des gilets verts et des culottes chamois. « Quel bonheur de se revoir après tant d'événements, cher duc ! disait l'un. — Et vous, répondait un autre, que fîtes-vous pendant le règne de l'usurpateur ? — Allez-vous encore, Messieurs, vous entretenir de la *Quotidienne* de ce matin, ripostait une gracieuse personne coiffée à la Roxelane ; chut ! nous allons entendre M. Romagnesi ; le voilà qui s'avance avec M. Dalvimare. »

Le bruissement des conversations s'éteignit, et un concert commença. On chanta un duo de *Picaros et Diego*, de Dalayrac ; une romance nouvelle : le *Champ d'asile*, puis le morceau capital fut un duo pour chant et flûte. Ce morceau était une sorte de prémisse d'un opéra nouveau. Le personnage musqué me passa entre les mains d'un artiste, que l'on nommait autour de moi M. Drouet. « Le duo du *Rossignol*, œuvre inédite de M. Etienne, pour les paroles, et de M. Lebrun, pour la musique, qui sera représentée après-demain 16 avril 1816, au théâtre royal de l'Opéra ! » annonça le monsieur frisé. « Mademoiselle Hymm et M. Drouet, continua-t-il, ont bien voulu nous en octroyer la primeur. » Un bruit d'applaudissements se fit entendre. Puis enfin se déroulèrent, d'une part, les vocalises les plus légères, de l'autre, les trilles et les gammes les plus éblouissantes.

Ah ! que j'étais heureuse enfin d'avoir rencontré quelqu'un qui me rendît la vie, le bonheur, la gloire ! Hélas ! ce n'était qu'une illusion ! O Pan ! je retombai bientôt de nouveau dans l'oubli.

Le mélomane chez lequel j'étais ensevelie accumulait, des trésors de curiosité musicale avec la passion du collectionneur.

De longues années s'écoulèrent ; il mourut. — Dans cet intervalle, j'entrai en relations avec un violon, fils du célèbre Stradivarius. Je me souviens qu'un jour, son insupportable fatuité, ses allures de grand seigneur, les frémissements de sa chanterelle, lorsqu'il m'énumérait complaisamment les soupirs amoureux qu'il avait provoqués dans sa longue existence, ne tardèrent pas à me déplaire. Je lui préférai un modeste clavecin dont les sons ténus et tremblants donnaient quelque vague écho de Rameau et de Couperin. Ah ! que de Julies et de Saint-Preux effeuillèrent en duos des bouquets à Chloris, auprès de ses touches jaunies par le Temps ! Ses panneaux, couverts de bergeries amoureuses de Lancret, semblaient encore refléter l'image de quelque abbé de Bernis devisant entre une nymphe d'Opéra et M. de Crébillon fils. — J'appréciai également un estimable alto : la conversation pleine de sens et de réserve de ce vertueux instrument tranchait singulièrement sur les fadaises nauséabondes que grattaient sans cesse une coterie de guitares, de mandolines et de guimbardes.

Ces pécores ne tarissaient point sur leurs sérénades.« Notre frémissement sonore, disaient-elles, est l'aile enchanteresse qui porte les chants d'amour auprès des belles. Nous sommes l'aveu brûlant, et après nous, qu'est donc le ridicule rôle d'un malheureux galoubet ? La belle origine vraiment ! descendre du chalumeau d'un pâtre de la Béotie et venir

échouer entre les doigts d'un aveugle ! L'âne de La Fontaine ne jouait-il pas de la flûte ? »

L'indignation fit jaillir de mon âme un trait ascendant d'un tel éclat, qu'un tumulte indescriptible régna pendant quelques instants dans la salle de musique.

Un rustique basson, de sa voix nazillarde, prit énergiquement ma défense et rappela le droit de noblesse qui nous était acquis à tous, en exceptant toutefois mes malencontreuses railleuses. « Bach, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, nous ont confié des rôles dans leurs immortels poèmes, continua-t-il, tandis que ces mijaurées édentées n'en ont jamais été que d'obscures comparses. »

Un murmure de satisfaction parcourut l'assemblée. On félicita *il signor fagotto* sur son à-propos, et on l'assura qu'il avait réellement mérité de la part de Beethoven la place qu'il lui a assignée dans ses symphonies merveilleuses.

A ce propos, la mandoline n'y tint plus : « Misérables ! grinça-t-elle, vous insultez à Mozart et à Grétry ! vous profanez la sérénade divine de *Don Giovanni* et l'amoureuse complainte de l'*Amant jaloux !* » Elle fut prise d'une sorte de vertige ; un évanouissement dans les règles s'en suivit. Elle se laissa choir sur le parquet. A ce bruit, apparut un homme jeune encore ; il riait aux éclats. « La voilà donc brisée, disait-il, cette antique compagne de madame la marquise Flèche d'Amour ! Qu'êtes-vous devenus, Colin et Colette, et toi, mon pauvre *Fleuve du Tage*, ton souvenir s'en est-il allé par morceaux ? » acheva-t-il comme oraison funèbre, et tout rentra dans le silence.

Peu de temps après cet événement, une circonstance modifia mon sort. Cette même salle de musique devint un lieu de rendez-vous très fréquents d'artistes, mais ces séances avaient un tout autre caractère que celles où brillaient autrefois Dalvimare et Romagnesi ; elles reportaient volontiers mes souvenirs vers les premières années de ma vie, dans la modeste demeure de Forster.

Ce souvenir me rendit un peu de joie. Un gentilhomme de Clermont-Ferrand vint fréquemment dans cet asile artistique. C'est là qu'eurent lieu les auditions de nombreux morceaux appelés : musique *di camera*. Les noms qui brillèrent le plus souvent dans ces réunions furent ceux d'Onslow, d'Habeneck, de Schneitzhoffer. Rarement on y chantait, à part une ou deux séances, où j'entendis un homme de belle stature, à la physionomie remarquablement expressive, soulever ses auditeurs par un air commençant ainsi : « *Largo al fattotum.* On l'appelait Garcia ;

avec lui, je vis Rossini, dans le rayonnement de sa jeune gloire, puis madame Fodor.

Dans l'une de ces matinées musicales, vint un jour l'incomparable Tulou ! Il m'essaya. Avec quels ravissements je fus écoutée ! J'eus des élans sublimes, des hardiesses indescriptibles ! Quelle finesse et quelle ténuité dans mes sons ! quel perlé dans mes trilles ! Le maître me confia l'une de ses plus vertigineuses variations. Une tempête de bravos salua mes dernières notes.

Le lendemain, je fus offerte au grand virtuose, comme un témoignage d'admiration et de sympathie. Ah ! quelle année que celle qui marque 1829 au cadran des siècles ! Le 3 août, mes notes scintillèrent dans la création de *Guillaume Tell*. Certes, on applaudissait Adolphe Nourrit, Dabadie, Alexis Dupont et la délicieuse Cinti-Damoreau ; mais aussi, quels transports, lorsque mes notes, pareilles à des gouttes d'eau irisées par un rayon de soleil, filtraient claires et lumineuses au milieu du puissant orchestre ! Une pluie de diamants ruisselait au-dessus du chant agreste du *Ranz des vaches*.

A. THURNER.

(La suite prochainement.)

LE THÉATRE DE BAYREUTH

Le journal *le Gaulois* vient de publier, sous la signature de son correspondant le Docteur Karl, des détails très curieux sur le théâtre de Bayreuth et sur le poëme des *Niebelungen* que Richard Wagner a mis en musique. Nous donnons ci-après les passages de cette correspondance, qui nous ont paru les plus intéressants pour nos lecteurs :

Le corps du bâtiment a la forme d'un segment de cercle comprenant à peu près le sixième d'une circonférence. Les fauteuils ou, pour parler plus exactement, les endroits où seront installés les fauteuils, présentent la forme de gradins; ils rappellent les installations des anciens amphithéâtres. Chaque rangée est un peu plus élevée que la rangée précédente, et la scène, la salle, grâce à des couloirs ménagés entre les fauteuils, ressemblent assez exactement à un vaste éventail ouvert. Il n'y a qu'une rangée de loges, placée au-dessus des fauteuils, à peu près comme les baignoires de nos théâtres. Ce sont les seules loges que Wagner ait voulu tolérer dans son théâtre réformé.

Les côtés de la salle sont fermés par de grands murs en maçonnerie, dont quelques colonnes dissimulent assez mal la laideur. On parlait d'y peindre des fresques; mais on a reculé devant la dépense.

.....Les loges des artistes sont installées dans l'espace vide qui existe entre ces grands murs et le mur principal du bâtiment. La disposition de ces loges est telle, qu'elles sont plus nombreuses et plus vastes vers la scène qu'à l'endroit le plus éloigné.

Dans une brochure intéressante, Wagner a rendu compte lui-même des raisons qui l'avaient porté à donner cette forme à ce bâtiment. Il aurait voulu que chaque spectateur fût isolé et n'eût que la vue de la scène ; mais

il n'a pas osé établir entre chaque fauteuil des séparations qui auraient fait ressembler sa salle de spectacle aux galeries de certaines chapelles de prison dans lesquelles les condamnés voient le prêtre et l'autel sans jamais pouvoir s'apercevoir entre eux.

Afin de rendre l'illusion dramatique plus complète, il s'est particulièrement occupé des effets de perspective et, surtout, il a fait en sorte que l'orchestre fût placé à une telle profondeur qu'aucun spectateur ne pût l'apercevoir. C'est vous dire qu'avec une telle idée il est impossible d'établir des loges de côté. Les occupants auraient aperçu au moins une partie des musiciens, et leur attention aurait été détournée du spectacle.

L'architecte qui a aidé Wagner à exécuter ses plans a voulu qu'il y ait un espace vide entre la scène et le premier rang des fauteuils,

« C'est cet espace, m'a dit Wagner, que nous avons appelé d'un commun accord : « golfe mystique » parce qu'il sépare le réel de l'idéal. » Chaque spectateur (je continue à rapporter les paroles de Wagner) sera placé dans un théâtron, dans le sens étymologique du mot, et entre lui et la scène, il n'y aura de perceptible qu'une impression vague de distance résultant de l'heureuse combinaison des deux proscéniums formée par le sous-sol où sera l'orchestre et par le « golfe mystique ».

« Les décors apparaîtront au spectateur comme dans un rêve. La musique sortira du golfe mystique comme les voix d'esprits célestes. »

. . . . . .

Je ne sais quelle impression produira à la représentation l'œuvre immense de Wagner.

Il a voulu tirer le plus grand effet possible de la poésie, de la musique et de la danse, ces trois filles de l'imagination, et il a essayé de faire à chacune d'elles sa part naturelle, sans en laisser prédominer aucune.

Je n'insisterai pas sur les origines de la légende que Wagner a choisie. Ce sont les Eddas de l'Irlande qui ont fourni le sujet de la trilogie des *Niebelungen*. C'est un canevas sur lequel les écrivains modernes de l'Allemagne aiment à broder et, pour la première fois depuis 1862, la musique y a cherché des inspirations.

L'œuvre de Wagner se compose de trois parties : le Walkyre (*die Walhüre*) Liegfried — et le Crépuscule des dieux (*Gotterdæmmerung*) ; le tout est précédé d'une introduction intitulée : *Rheingold*. Ce prologue a la même longueur que chacune des autres parties, et l'exécution complète de l'œuvre exigera quatre soirées. C'est donc, à proprement parler, une tétralogie.

Permettez-moi aujourd'hui de faire rapidement l'analyse du *Rheingold*.

Trois races d'êtres se disputent l'empire du monde. Les Niebelungen ou nains, une race minuscule, mais astucieuse, habitant dans des grottes profondes, près du centre de la terre. Leur royaume s'appelle *Niebelheim ;* les habitants sont des mineurs et des forgerons.

A la surface de la terre, qui n'est pas encore cultivée, dans les crevasses et dans les anfractuosités des rochers, vivent les géants, une race sans intelligence, mais d'une prodigieuse force physique. Au sommet lumineux des

montagnes, les dieux mènent une vie joyeuse et jouissent en paix d'une éternelle jeunesse. Votan, l'Odin scandinave, est le Jupiter de cet Olympe du Nord. Feia, sa femme, qui aspire à avoir la suprématie dans la communauté, en est la Junon. Donner amoncelle les orages et brandit le tonnerre. Fria, la charmante sœur de Feia, distribue les fruits d'or dont le jus fortifiant permet aux dieux de conserver la force et l'éternelle jeunesse. Loge, un demi-dieu, le Loki scandinave, est le dieu du feu et de la fourberie. C'est une sorte de Mercure, avec une teinte de Méphistophélès, un être sarcastique fertile en expédients et qui a toujours quelque stratagème dans son sac.

Les nains, les géants, les dieux aspirent à avoir plus de puissance que la nature ne leur en a accordé. Mais, pour être maître du monde, il faut posséder l'or qui garnit des cavernes profondes dans les entrailles de la terre ou il gît au fond du lit des torrents rapides comme un sable brillant. Les gardiennes de l'or sont les trois filles du Rhin, Xoglinde, Vellguna et Hosshilde.

Au premier acte on voit ces charmantes personnes se promenant comme des sirènes dans les profondeurs d'une rivière limpide et se donnant gaiement la chasse de rocher en rocher. La musique est extrêmement belle. Elle est coulante comme les eaux du Rhin et accompagne admirablement les mouvements gracieux des nymphes qui prennent leurs ébats. Le décor, s'il est réussi, sera d'un grand effet. Albéric, le nain, est assis sur le bord d'un rocher, et il contemple les ébats de ces jolies filles avec un intérêt qui grandit à chaque instant. Il en devient amoureux et demande la permission de prendre part à leurs jeux.

Elles rivalisent d'efforts pour l'agacer, et l'attirent tantôt à droite, tantôt à gauche, tantôt en haut, tantôt en bas du fleuve, car il n'a pas l'habitude de l'élément humide. Il se fatigue rapidement dans cet exercice.

Les nymphes, d'ailleurs, ne le craignent pas beaucoup, car elles savent qu'un être qui est sous l'influence de l'amour n'a aucune puissance sur les trésors qu'elles ont mission de garder.

Elles ont le tort de se communiquer leurs sentiments en aparté, comme cela se fait au théâtre. Le nain, qui est malin, les entend et renonce immédiatement aux séductions de l'amour. Il redevient capable de s'emparer des trésors, et la toile tombe sur les cris de désespoir des nymphes et l'air de triomphe d'Albéric.

Pour rendre plus claire cette analyse, je dois dès maintenant énoncer certains détails épisodiques qui sont indiqués dans le dialogue du premier acte. Albéric a appris de ses sœurs qu'afin de devenir maître du globe, il fallait transformer un morceau de l'or en anneau et conserver toujours ce talisman en sa possession. Il descend dans le Niebelheim, réduit tous les nains à l'esclavage et, quand son anneau est forgé, il contraint ces malheureuses créatures à fouiller nuit et jour les entrailles de la terre afin d'y chercher le précieux métal dont il est insatiable.

Peu à peu, les vagues vertes du Rhin se changent en nuages épais et en vapeurs, puis cette brume disparaît et montre les dieux réunis dans une plaine entourée de montagnes. Dans le lointain, on voit des tours roses, les châteaux forts et les bastions de *Walhalla*, demeure des dieux ambitieux.

Pour arriver à la réalisation de ses rêves de souveraineté universelle, Votan a fait un marché avec les géants. Ils lui ont bâti une forteresse imprenable

du haut de laquelle lui et les siens peuvent gouverner sans crainte le monde. En revanche, les géants doivent recevoir comme prix la belle Freia, déesse de l'éternelle jeunesse.

Les géants Fafner et Fasold accomplissent leur travail en une nuit et viennent réclamer leur récompense. Mais Votan se repent de sa promesse et les autres dieux ne peuvent se résoudre à perdre Freia.

Donner est partisan des moyens héroïques. Il brandit son immense marteau dans les airs. Votan objecte qu'il est protecteur des traités et qu'il ne peut donner l'exemple de leur non-observation. Que faire? Loge, qui est fertile en expédients, pourrait seul trouver un moyen de tourner la difficulté. Mais où est Loge? Pourquoi tarde-t-il aussi longtemps à venir? Les géants l'attendent avec une impatience croissante à chaque instant. A la fin, Loge arrive, et conformément à son habitude, il se lance dans de longs discours. Il a, dit-il, parcouru tous les coins du monde et il a partout remarqué que le plus riche trésor que l'homme puisse posséder était l'amour de la femme. Partout, dans l'eau, dans le ciel, dans l'air, l'amour est le plus grand des biens. Un seul être a eu assez de force pour renoncer aux joies de l'amour, et a par suite acquis un immense pouvoir: c'est Albéric, le prince des Niebelungen.

Les géants prêtent une oreille attentive à cette histoire et consentent à la fin à renoncer à la possession de la toujours belle et toujours aimable Freia, si Votan peut leur donner en compensation le trésor du nain Albéric.

La pauvre Freia est emmenée comme otage, et les dieux, privés de leurs repas quotidiens de fruits d'or, perdent leur vigueur et leur jeunesse. Ils deviennent vieux et faibles. Donner ne peut pas soulever son marteau. Froh, le dieu du plaisir, sent le cœur lui manquer; Loge, qui est le moins atteint par la perte du fruit d'or, rassemble les autres dieux, blâme le marché qui a été fait, critique leur ambition insatiable, cause de tous leur maux.

Votan et Loge se rendent à Niebelheim, où les pauvres nains tremblent sous le fouet d'Albéric, leur maître avare et tyrannique, et travaillent nuit et jour pour lui trouver de l'or.

Non-seulement Albéric possède l'anneau magique, mais encore il s'est fait forger par son frère même une cuirasse qui rend invisible celui qui la porte. Il peut ainsi suivre les travailleurs partout où ils se trouvent et faire jouer son fouet au moment le plus inattendu, lorsqu'ils se laissent aller à la paresse. On entend un bruit effrayant dans tout le Niebelheim, et le bruit des marteaux de forge frappant les enclumes est admirablement rendu par la musique. Jamais Wagner, qui a un talent particulier pour l'harmonie descriptive, n'est arrivé à d'aussi puissants effets d'imitation.

Votan et Loge se présentent à Albéric. En parvenu qu'il est, Albéric est vulgaire, est stupide; il ne cherche qu'à faire parade de son pouvoir surnaturel, et il offre à ses visiteurs de prendre la forme qu'ils pourront désirer. Pour leur donner un exemple de la puissance de sa cuirasse, il leur apparaît d'abord sous les traits d'un gigantesque serpent. « C'est fort bien, dit Loge; mais nous aimerions bien mieux vous voir sous la forme d'une sauterelle ou quelque animal de petites dimensions. » Albéric se transforme en crapaud. «Attrapez-le!» dit Loge. Tumulte épouvantable. Albéric est fait prisonnier.

Il est obligé de donner des monceaux d'or, son armure et sa bague, cette bague qui lui aurait permis d'acquérir de nouveaux trésors.

Albéric prononce une malédiction épouvantable, et, dès qu'il est libre, disparaît.

Votan et Loge, transportés de joie, retournent chez eux avec la rançon de Freia. Mais le géant Fasold aime Freia et refuse de la rendre, à moins que le trésor offert soit assez considérable pour la couvrir de la tête aux pieds.

Quand la déesse est enfouie sous des masses d'or, Fasold, que l'amour a rendu très clairvoyant, aperçoit le reflet de sa chevelure à travers une crevasse. Loge bouche le trou avec sa cuirasse magique.

Fasold prétend alors qu'il aperçoit l'un des yeux de Freia à travers un interstice. Tous les trésors sont épuisés. Il ne reste plus que la bague d'Albéric qui est au doigt de Votan. Votan refuse de la donner, et les géants vont emmener Freia, quand se dresse une majestueuse apparition.

C'est Erda, la plus antique des déesses, celle qui a la science universelle.

Elle prononce quelques paroles mystérieuses et engage Votan à renoncer à la possession du talisman et à racheter Freia. Votan hésite, mais la toute-puissante Erda ouvre devant lui le livre de la destinée. Votan jette la bague, et Freia est libre.

La malédiction d'Albéric — cette malédiction qu'il a formulée en abandonnant sa bague, — commence à produire son effet.

Les deux géants Fafner et Fasold se disputent la bague magique. Fasold tombe tué par son frère. Toute la nature ressent le contre-coup de la malédiction d'Albéric, et Donner, le dieu du tonnerre, obscurcit l'air troublé en provoquant un orage épouvantable. Enfin, le ciel redevient limpide, et il est traversé par un immense arc-en-ciel. C'est là un pont que les dieux, qui ont retrouvé leur jeunesse et leur beauté, grâce à l'influence régénératrice de Freia, traversent triomphalement pour se rendre à leur nouvelle demeure, la glorieuse Walhalla.

Tel est le prologue de la trilogie de Wagner.

L'exécution de cette œuvre sera parfaite, si l'on en juge par les exécutants. Mademoiselle Sattler-Grün, mezzo-soprano du théâtre de Cobourg, et qui est connue sur la scène italienne, représente dignement Freia. Le rôle de Fria est confié à mademoiselle Houp, de Cassel, excellent soprano, et ceux des trois filles du Rhin à mesdemoiselles Lehmann et à madame Lammert, de Berlin. Bœtz, de Berlin, jouera le rôle de Volan. La basse Niering, de l'Opéra de Darmstadt, est un excellent Jupiter tonnant. Herr Lich, un bon Froh. MM. Ellers, de Cobourg, et Reichenberg, de Gratz, représentent les géants Fasold et Fafner. Le rôle du nain même est joué par M. Schlosser, de Munich, et celui de Loge par Vogel, de la même ville.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

M. Arsène Houssaye, agréé par M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en qualité de directeur du Théâtre-Lyrique, n'a pas encore reçu la consécration officielle de ce titre, et cela sur sa prière.

De grandes difficultés se présentent. La salle Ventadour, seule disponible actuellement, a été louée pour six années par M. Léon Escudier qui veut y installer le Théâtre-Italien. Des démarches ont été faites auprès de M. Castellano, propriétaire de l'ancien Théâtre-Lyrique, ainsi que des décors, costumes et partitions qui servaient à son exploitation. Mais rien n'a encore été conclu.

M. Houssaye ne se décourage pas, et il a fait répéter ces jours-ci, dans la salle du Conservatoire, l'*Armide* de Gluck. Plusieurs engagements ont été signés, entr'autres celui de M. Henri Litolff comme chef d'orchestre, et celui de M. Justament qui est chargé de la mise en scène et des divertissements de l'opéra de Gluck.

On a beaucoup parlé de la démission de M. Arsène Houssaye; cela est inexact. M. Houssaye n'ayant pas encore été nommé officiellement, n'a pas à donner sa démission.

— Le Théâtre-Lyrique a un partisan convaincu dans le ministre des Beaux-Arts, M. Wallon. Voici à ce sujet un fragment du discours qu'il a prononcé à la distribution des prix des concours du Conservatoire:

« Mais l'Opéra ne suffisait pas au développement de l'art musical. Pour aborder cette grande scène, il faut un nom, et pour se faire un nom, il faut une scène. L'Opéra-Comique, avec son caractère spécial qui ne doit pas être altéré, ne pouvait répondre seul à ces besoins. C'est pour cela qu'il y a un certain nombre d'années on avait ouvert à la musique un autre théâtre, qui fut comme le vestibule de l'Opéra et un lieu d'essai pour les compositeurs et les chanteurs; une vraie scène, d'ailleurs, et non pas seulement une école produisant, avec moins d'appareil et de dépense, des œuvres que le nombreux public pût venir entendre à moins de frais, produisant quelquefois des pièces dignes d'être transportées tout entières sur la grande scène. N'est-ce pas au Théâtre-Lyrique que Gounod a donné *Faust* avant que l'Opéra l'ait adopté? Ce théâtre, détruit dans les incendies de la Commune, et pour lequel l'As-

semblée nationale maintenait comme en espérance une subvention, même quand il n'existait plus, est à la veille de se relever. Je puis aujourd'hui vous en donner la complète assurance, et par là le vœu le plus vif que j'aie recueilli des artistes à mon entrée au ministère sera satisfait. L'organisation musicale se trouvera ainsi complète, depuis les bancs de l'école jusqu'au faîte le plus haut où l'art que l'on enseigne ici puisse s'élever.

« Nous avons au Conservatoire, comme par une sorte de prélude à la grande publicité, ces exercices où vous vous disputez les prix que nous allons décerner aujourd'hui. A ceux qui l'ont emporté dans le premier de ces concours et que l'Institut envoie à Rome, le Conservatoire offre encore une scène, des interprètes, un public; leurs morceaux y sont exécutés par cet orchestre incomparable qui, pendant la saison d'hiver, nous a fait entendre Beethoven et Mozart comme Beethoven et Mozart ne se sont jamais entendus.

« Revenus de Rome, ils ne se verront pas condamnés à vieillir sans qu'arrive pour eux le jour de la représentation, séchant d'attente, et quelquefois réduits, pour vivre, à déshonorer dans les compositions qui ont cours sur les tréteaux des théâtres de bas étage ou des cafés-concerts, un talent formé à l'école des grands maîtres. S'ils ont vraiment le souffle de l'art, ils trouveront, selon leurs inspirations, à se faire accueillir soit à l'Opéra-Comique, soit au Théâtre-Lyrique, et, de cette dernière scène, un vrai succès les élèvera sur la scène enviée de l'Opéra. »

— M. A. Danhauser, professeur au Conservatoire, vient d'être nommé inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la ville de Paris, en remplacement de M. Foulon, décédé.

— M. Edmond Membrée, l'auteur de *l'Esclave*, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur.

— Voici quelques détails sur la grande fête orphéonique organisée par madame la maréchale de Mac-Mahon, et qui aura lieu le 29 août prochain dans le jardin des Tuileries, au bénéfice des inondés.

Les Sociétés réunies des enfants de Lutèce, du Louvre, du Temple, de l'Union musicale, des Enfants de Paris, du Choral de Belleville, auxquelles se joindront sans doute les Enfants de Saint-Denis et l'Odéon, chanteront les chœurs suivants : *Salut aux chanteurs*, d'Ambroise Thomas ; chœur des soldats, du *Faust*, de Gounod ; l'*Enclume*, d'Adam ; le *Voyage en Chine*, de Bazin ; les *Martyrs aux arènes*, de Laurent de Rillé.

Des musiques d'harmonie alterneront avec les chœurs et feront entendre quatre morceaux.

Enfin, un chœur final sera chanté par un ensemble de plus de mille orphéonistes.

Pour cette solennité, le prix d'entrée dans le jardin des Tuileries sera fixé à 50 centimes, et un certain nombre de places, à un prix plus élevé, seront réservées sur les terrasses.

— Notre collaborateur M. Edmond Neukomm vient de publier chez Casimir Pont, libraire, 97, rue Richelieu, une plaquette très intéressante intitulée: *Trois jours à Rouen. Souvenirs du centenaire de Boieldieu.* Nous en extrayons le chapitre suivant sur les orphéons:

« Sous l'empire, les pompiers n'avaient qu'un père, M. Janvier de la Motte, tandis que les orphéons en avaient plus de mille, ce qui influa défavorablement sur leur prospérité.

« Aucune époque ne fut, en effet, plus fâcheuse que l'ère impériale, pour l'essor de cette institution. Né sous d'heureux auspices, placé dès son début sous la direction d'hommes zélés et convaincus, l'orphéon avait rapidement jeté ses racines au cœur même des populations. Lorsque Wilhem, son fondateur, mourut, il put croire que son œuvre était assurée, et elle l'était en effet; seulement Wilhem avait compté sans les dix-huit années de stagnation, qui se produisirent après sa mort.

« Mais dira-t-on, en aucun temps les fondations de sociétés chorales et instrumentales n'ont été aussi nombreuses que sous l'empire. J'en demeure d'accord, mais j'ajoute que jamais aussi les progrès de l'art populaire n'ont été moins sensibles qu'à cette époque. Le gouvernement issu du coup d'État avait compris de prime abord tout le parti qu'il pouvait tirer de ces forces vives, disséminées aux quatre coins de la France. Ces forces, il les avait sous la main, organisées, embrigadées, facilement réunissables; il s'agissait d'en jouer habilement. C'est ce que comprit le gouvernement impérial, et c'est dans ce but qu'il flatta outre mesure l'institution orphéonique. En peu de temps, les concours se multiplièrent. Au lieu de réunir les chanteurs pour chanter, on les réunit pour les combler de médailles. Puis vint l'abus des bannières, des casquettes brodées, des insignes rutilants. Chaque chef-lieu de canton devint un chef-lieu de concours. Chaque maire, chaque garde champêtre devint un protecteur éclairé des arts. Et les médailles de pleuvoir toujours, de pleuvoir sans cesse! — En vérité, quelle somme les orphéons ne pourraient-ils point mettre à la disposition des malheureux inondés du midi, s'ils voulaient envoyer à la fonte, je ne dirai pas toutes leurs médailles, mais seulement celles qu'on leur a décernées parce qu'il fallait bien placer tous les prix que les jurys avaient mission de répartir?

« Or, qu'est-il résulté de ces abus? Les sociétés, flattées, adulées et toujours récompensées, se sont promptement départies des habitudes studieuses imposées par Wilhem. Les prix leur arrivaient immérités, de plus en plus fréquents, de plus en plus pesants, mais la qualité du chant ou du jeu allait diminuant, on avait commencé par chanter, par jouer moins bien, on finit par chanter, par jouer mal. Quelques sociétés tinrent bon contre cet entraînement, je me hâte de le constater; mais le plus grand nombre a périclité. Il faut donc supprimer les concours, dira-t-on? Non, certes. Mais il faut les régler, les restreindre et surtout ne demander aux municipalités et n'accepter d'elles qu'un très petit nombre de récompenses: de la sorte, ces dernières acquerront une valeur réelle, et l'on ne sera plus exposé à se boucher les oreilles pour ne pas entendre les fausses notes d'un orphéon ou d'une fanfare, dont la bannière ne porte pas moins de trois rangées de médailles et l'effigie de l'ex-souverain.

« Si j'insiste sur ce fâcheux état de choses, c'est parce que je sais qu'on s'oc-

cupe activement de lui porter remède. Il s'est formé depuis un an un Institut orphéonique, dont le but est de réformer complétement l'organisation des sociétés. Placé sous la présidence d'un excellent musicien, M. Gastinel, et sous la direction d'hommes dévoués, parmi lesquels je citerai M. Delaporte, l'un des plus fervents disciples de Wilhem, cet Institut peut rendre d'immenses services. Mais, surtout, qu'il soit sévère, rigide même; qu'il ferme obstinément la porte aux médiocrités; qu'il rejette impitoyablement d'une division supérieure dans une division inférieure toute société qui perdra du terrain.

« Ce n'est que par suite de mesures radicales qu'il répondra aux espérances qu'ont mises en lui les vrais amis de l'art popularisé, et c'est à ce prix que les deux vers célèbres de Béranger cesseront d'être une fiction :

Les cœurs sont bien prêts de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé. »

— *La Presse* de Vienne annonce qu'un différend s'est élevé entre Wagner et le ténor Niemann, qui était à Bayreuth pour les répétitions de la trilogie. A la suite de ce différend, Niemann a renvoyé son rôle et s'en est retourné à Berlin. Si regrettable que soit cet incident, il ne retardera en rien les études déjà commencées des *Niebelungen*. On aurait déjà mis la main sur le ténor qui remplacera Niemann.

— La Société des compositeurs de musique a adressé au préfet de la Seine une pétition pour obtenir que la musique figurât au budget des beaux-arts de la ville de Paris. M. Hérold, à l'appui de cette demande, a proposé au conseil municipal un amendement, à l'effet d'allouer annuellement une somme de 10,000 francs pour ouvrir un concours musical, en y rattachant les sociétés orphéoniques de Paris. Cet amendement vient d'être adopté.

— M. de Lauzières vient d'avoir la douleur de perdre sa belle-fille, madame la comtesse de Lauzières-Thémines, décédée à Cherbourg à la suite d'une maladie de poitrine. Elle n'avait pas encore dix-neuf ans.

C'est une rude épreuve pour notre sympathique collaborateur, et nous nous associons vivement à sa douleur.

— M. Victorien Joncières, critique musical de *la Liberté*, auteur de *Sardanapale* et du *Dernier jour de Pompéi*, a eu à l'Opéra une audition de son opéra *Dimitri*, avec solistes, orchestre et chœurs. On y remarquait M. le ministre et plusieurs membres de la Commission consultative des théâtres; MM. Camille Doucet, de Beauplan, de Vaucorbeil et des Chapelles; MM. Détroyat, Garnier, Mario Uchard, quelques journalistes, abonnés et amis de la maison. Dès le début de la soirée, l'une des interprètes de *Dimitri*, mademoiselle Daram, a dû renoncer à son rôle à la suite d'une violente attaque de nerfs. L'audition a été ajournée. Les autres interprètes de M. Joncières étaient : MM. Gailhard, Vergnet et mademoiselle Bloch.

M. Joncières a obtenu de M. le ministre de l'instruction publique et des

beaux-arts la promesse d'une nouvelle audition ; mais elle se trouve renvoyée au mois de septembre par suite de l'absence de M. Gailhard, qui a pris son congé le 1er août.

On admire fort, dans le public, l'énergie déployée par M. de Joncières à la poursuite de cette audition, et l'on souhaite que le mérite de sa musique soit à la même hauteur.

— Voici, d'après *il Trovatore*, l'énumération complète des opéras italiens joués dans le courant du premier semestre 1875 :

1° *Elena in Troja*, opéra buffa de d'Alessio, au Politeama de Naples;
2° *Colomba*, opéra de Fava, à Bologne;
3° *Il Pipistrello*, opéra de Giosa, au théâtre Filarmonico de Naples;
4° *Gustavo Wasa*, opéra seria de Marchetti, à la Scala de Milan;
5° *Amore Vendetta*, opéra seria de Marchio, au théâtre de Reggio;
6° *Corinna*, opéra seria de Rebora, au théâtre Mercadante de Naples;
7° *Selvaggia*, opéra seria de Schira, à la Fenice de Venise;
8° *Dolores*, opéra seria d'Auteri-Manzocchi, à la Pergola de Florence;
9° *Don Luigi di Toledo*, opéra buffa de Ceriani, au Politeama de Naples;
10° *La Figlia di Bianca*, opéra buffa de d'Alessio, au même théâtre;
11° *Amore a suo tempo*, opéra seria de Tofano, à Bologne;
12° *Scomburga*, opéra seria de Pellegrini, à Brescia;
13° *Luigi XI*, de Fumagalli, opéra seria, à la Pergola de Florence;
14° *La Rosa del Cadore*, opéra seria de Predazzi, à Alexandrie;
15° *Le tre Zie*, opéra buffa de Giacomelli, à Livourne;
16° *Il Ritorno del Coscritto*, opéra buffa de Tolomei, à Sienne;
17° *Don Bizzarro*, opéra buffa de Mognone, an Teatro Nuovo de Naples;
18° *La Fauta*, opéra semi-seria, de de Miceli, au Filarmonico de Naples;
19° *Le Rivali senz'amante*, opéra buffa de Greco Filoteo, au Circolo de Naples;
20° *Filippo*, opéra seria de Crescimanno, à la Pergola de Florence;
21° *Isabella Orsini*, opéra seria de Rossi Isodoro, à Pavie;
22° *Una Burla*, opéra buffa de Parisini, à Bologne;
23° *Maria e Fernando*, opéra seria de Feruccio Ferrari, à Bologne;
24° *Guidetta*, opéra semi-seria, de Sarria, au théâtre Mercadante de Naples;
25° *Benvenuto Cellini*, opéra seria d'Orsini, au même théâtre;
26° *I Quattro Rustici*, opéra buffa de Moscurza, au Politeama de Florence;
27° *Il Cacciatore*, opéra buffa de Canavasso, au théâtre Sainte-Radegonde;
28° *Un Matrimonio sotto la Republica*, opéra seria de Podesta, au dal Verme de Milan;
29° *Steno*, opéra buffa de Panico, au Teatro Nuovo de Naples;
30° *La Vendetta d'un folletto*, opéra buffa de Mililotti, au Teatro Quirino de Rome;
31° *I Viaggi*, opéra buffa de d'Arienzo, au théâtre Castelli de Milan.

Il est à remarquer que sur ces trente et un ouvrages nouveaux, il en a été donné onze à Naples.

— M. Alex. Guilmant, organiste de la Trinité, termine en ce moment la

musique d'un oratorio-symphonie en deux parties, qui a pour titre : *Sainte Geneviève de Paris*. Le poème est de M. Charles Barthélemy, notre collaborateur. Cette œuvre sera probablement exécutée cet hiver à Paris.

— L'Exposition de 1875 est ouverte au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées. La section des instruments de musique est certainement une des parties les plus importantes de cette exposition, et tout le monde s'y porte avec empressement et intérêt. La direction a nommé M. Henry Toby commissaire de cette classe; l'excellent artiste fait souvent entendre les orgues et les pianos de nos premières maisons, et tous les vendredis une charmante pianiste, qui a obtenu beaucoup de succès dans les salons l'hiver dernier, madame Tassoni, se joint à lui pour exécuter des morceaux à deux pianos, qui produisent un grand effet.

— M. Hippolyte Babou vient de publier chez Lemerre un nouveau livre de critique, sous ce titre piquant: *Les Sensations d'un juré*. Bien que notre recueil soit étroitement attaché à sa ligne monographique, il ne nous est pas interdit de saluer au passage une œuvre littéraire de cette valeur. On sait que l'auteur des *Lettres satiriques et critiques* ne s'adresse qu'aux esprits délicats. C'est un maître styliste, qui a toujours combattu pour les franchises de notre belle langue française. On lira avec plaisir l'extrait suivant de son étude sur Brizeux et Mistral. Il nous a paru que M. Hippolyte Babou s'improvisait, dans ce passage, excellent critique musical:

« J'ai ri, je l'avoue, et sans méchanceté, lorsque M. Frédéric Mistral lança sur Paris les six mille vers incandescents de *Mireille*. Je ne soupçonnais pas alors que M. Gounod mettrait ce patois en musique; je ne prévoyais pas les huit ou neuf cents strophes de *Calenda* ou *Calendal*, qui pourrait bien à son tour être mis en musique par quelque Serpette ou quelque Massenet.

Ayant relu naguère *Marie* et la *Fleur d'or*, j'ai tenté de relire *Mireille*, et j'ai relu *Calendal*. Eh bien, oui, j'en conviens, ce sont de vrais *libretti* d'opéra, mais traiter ces historiettes de poëmes, quel enfantillage!

M. Frédéric Mistral, dans son second livre, invoque fièrement l'âme impérissable de la Provence, comme si la Provence, au dix-neuvième siècle, avait une âme distincte de celle de la France. L'invocation est étonnante; la voici :

« Ame de mon pays, s'écrie le félibre, toi qui rayonnes manifeste dans son histoire et dans sa langue.... par la grandeur des souvenirs; toi qui nous sauves l'espérance; toi qui, dans la jeunesse, et plus chaud et plus beau, malgré la mort et le fossoyeur, fais reverdir le sang des pères; toi qui inspiras es doux troubadours, et fis plus tard *mistraliser* la voix de Mirabeau... Ame éternellement renaissante, âme joyeuse, et fière et vive, qui hennis dans e bruit du Rhône et de son vent; âme des bois pleins d'harmonie et des *alanques* pleines de soleil; âme pieuse de la patrie, je t'appelle! incarne-toi ans mes vers provençaux! » Et savez-vous ce que l'âme de la Provence, ainsi appelée, va chanter sur la grande lyre, après son incarnation? Tout simplement les amours d'un pêcheur d'anchois et d'une sauvagesse qui vit à demi-nue dans les bois de sapins, dans les grottes suspendues aux flancs des mon-

tagnes, sur les falaises inaccessibles battues par les flots de la Méditerranée. Il est vrai que cette sauvagesse descend des princes de Caux, illustre famille provençale, qui descend elle-même de Balthazar, un des trois mages de la légende évangélique. De plus, elle est si savante qu'elle peut enseigner à Calendal, le pêcheur d'anchois, toute l'histoire guerrière, littéraire et galante de l'immortelle Provence. Et ses enseignements ne se bornent pas là, croyez-le bien. Elle apprend encore à Calendal la sainte religion de la Nature (une sorte de panthéisme provençal), les sublimités raffinées du pur amour (l'amour exclusivement provençal) et les héroïques grandeurs du vrai patriotisme (le patriotisme strictement provençal). Si l'on supprimait, tout le long du poëme, les innombrables strophes remplies de ces prédications de l'âme de la Provence, il resterait une historiette cent fois moins intéressante et, en revanche, cent fois plus courte que celle de *Mireille*. La poésie et la langue de *Calendal* sont pour le moins aussi artificielles que la poésie et la langue de *Mireille*. Même style plaqué de vieille mosaïque provençale et de marqueterie moderne, à la française. Mélange de sentiment populaire et d'enflure pseudo-lyrique, pseudo-romantique. Versification, tour à tour emphatique, précieuse et vulgaire, où quelques cris naïfs interrompent trop rarement le roulement monotone d'une perpétuelle vague de sonorité. A nos yeux, le beau roman de ce regrettable Jules de la Madelène, *le Marquis des Saffras*, quoique écrit en français, a bien plus de saveur provençale que les œuvres de l'auteur de *Mireille*. Notre langue française, vivante et complète expression d'un grand peuple, a bien plus de ressources, même pour peindre la nature et les mœurs de la Provence, que cette langue d'or entièrement dégénérée qui, tout en se vantant de sa prétendue richesse, demande à chaque instant, et sans s'en douter, le pain et le vêtement à la littérature française. M. Frédéric Mistral, et ses deux amis, MM. Roumanille et Aubauel, précisément parce qu'ils ont du talent, sont forcés d'écrire en français sous un masque provençal ; comment se fait-il qu'ils ne jettent pas le masque et qu'ils n'écrivent pas en français purement et simplement! Le poëte gascon Jasmin a recueilli autant de couronnes en son temps que M. Frédéric Mistral dans le nôtre. L'auteur des *Papillotes*, comme l'auteur de *Mireille*, a été chevalier de la Légion d'honneur et lauréat de l'Académie française. Que restera-t-il de Jasmin et de Mistral ? ce qui resterait du poëte Brizeux s'il avait chanté en bas-breton.

— A la distribution des prix du Conservatoire, M. le Ministre de l'instruction publique a proclamé : Chevalier de la Légion d'honneur, M. Augustin Savard, professeur d'harmonie ; et officier d'Académie, M. J. B. Wekerlin, bibliothécaire du Conservatoire, et Jules Cohen, professeur de la classe d'ensemble.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra.* — Madame Fursch-Madier a continué avec succès ses débuts dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Elle a été rappelée après le quatrième acte.

— Demain reprise de *Guillaume Tell*. Mademoiselle de Reszké chantera pour la première fois Mathilde; les rôles de Guillaume et d'Arnold seront remplis par MM. Lassalle et Salomon.

— M. Couturier, qui a obtenu cette année le premier prix de chant au Conservatoire, est engagé par M. Halanzier, à raison de 7,000 fr. par an.

— Madame Marie Sass doit, dit-on, faire sa rentrée à l'Opéra dans *l'Africaine*.

— L'Opéra reprendra *Faust* dans les premiers jours du mois prochain, on attend l'expiration du congé de madame Carvalho.

— On annonce pour le commencement d'octobre *Don Juan*, avec MM. Faure et Gailhard. Mademoiselle Krauss chantera Dona Anna, madame Gueymard Dona Elvire, et madame Carvalho, Zerline.

Opéra-Comique. — Réouverture demain 16 août, avec la *Fille du Régiment*. MM. Duchesne et Melchissédec dans *Richard cœur de lion*.

— Le *Val d'Andorre* passera probablement dans le courant de septembre, avec Obin et mademoiselle Chapuy.

— On répète activement *Piccolino*, trois actes de Sardou, musique de Guiraud, chanté par madame Galli-Marié, MM. Duchesne, Melchissedec, madame Franck et M. Duvernoy.

Théâtre-Italien. — L'ouverture de ce théâtre se fera au mois d'avril prochain avec *Aïda*. M. L. Escudier a engagé mesdames T. Stolz, Waldmann, MM. Masini, Pandolfini et Medini, interprètes de l'œuvre de Verdi en Italie et à Vienne. Le chef d'orchestre de la troupe sera M. E. Muzio.

Bouffes-Parisiens. — On sait que les Bouffes vont faire leur réouverture avec Théo dans la *Jolie Parfumeuse*. Viendra ensuite, avant *la Créole*, un spectacle coupé dont les deux éléments principaux seront *Pomme d'Api*, pour Théo, et un petit acte dont Offenbach a promis d'écrire la musique et qui doit servir de début à la jeune mademoiselle Luce, la fille de la tragédienne Cornélie.

Folies-Dramatiques. — Les Folies-Dramatiques donneront les *Cent-Vierges* vers le 20 août. Le rôle créé par mademoiselle Vanghell aux Variétés sera joué par madame Prelly, et celui de mademoiselle Gabrielle Gauthier par mademoiselle Tassilly. Kopp sera remplacé par Milher, Hittemans par Luco, et Berthelier par le débutant Max Simon.

Variétés. — MM. Meilhac et Halévy ont lu aux artistes *la Boulangère aux Ecus*, musique d'Offenbach. La première représentation aura lieu au mois de novembre.

Voici la distribution des principaux rôles :

Bernadille,	MM. Dupuis.
Flammèche,	Berthelier.
Le commissaire,	Pradeau.
Coquebert,	Baron.
Délicat,	Léonce.
Margot,	Mmes Schneider.
Toinon,	Paola Marié.

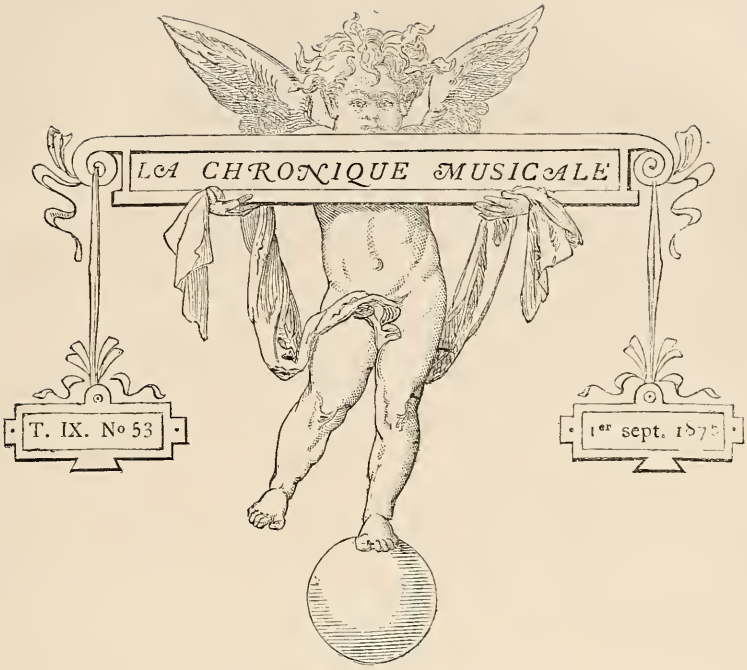
Renaissance. — Le 1er septembre, réouverture de ce théâtre. On donnera une reprise de *Giroflé-Girofla* avec la distribution suivante :

Boléro,	MM. Dailly.
Marasquin,	Puget.
Mourzouk,	Vauthier.
Aurore,	Mmes Alphonsine.
Giroflé,	Granier.
Pedro.	Fany.
Paquita,	Panizé.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



LES

PRIX DE ROME

DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

A LEUR ORIGINE

Il m'est tombé sous la main, récemment, une brochure fort intéressante, et très rare aujourd'hui, dont je vais extraire quelques fragments. On sait que notre Académie des Beaux-Arts n'existait pas, en tant qu'Académie, au commencement de ce siècle, et qu'elle formait simplement une *classe*, la classe des Beaux-Arts de l'Institut national ; en fait, la situation était la même, la dénomination seule différait. La brochure dont je veux parler est donc simplement, dans un format plus restreint, l'analogue de celle que publie chaque année l'Académie des Beaux-Arts, et elle porte ce titre : *Notice des travaux de la classe des*

Beaux-Arts de l'Institut national pendant l'an XII (1803-1804), lue à la séance publique du 7 vendémiaire an XIII, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe, membre de celle d'Histoire et de Littérature ancienne, et de la Légion d'honneur.

Nous allons, si vous le voulez bien, extraire de ce document intéressant les documents importants qui se rapportent à la musique.

A cette époque, le grand prix de composition musicale, connu sous le nom de grand prix de Rome, et dont le jugement était réservé à la classe des Beaux-Arts, était récemment institué ; il avait été décerné pour la première fois l'année précédente, et le règlement relatif aux travaux des élèves envoyés à Rome venait seulement d'être élaboré. L'académicien rapporteur s'exprime ainsi à ce sujet :

« .....Le ministre de l'Intérieur a prescrit au directeur de l'école de Rome de faire exécuter un règlement pour les musiciens compositeurs, pensionnaires à la même école. La classe espère qu'il contribuera à nous former de grands maîtres. »

La prétention de la classe était sans doute excessive, car les grands maîtres, généralement, ne se forment pas à l'aide de simples règlements. Toutefois, il faut convenir que celui-ci avait du bon :

« Il oblige les pensionnaires musiciens à envoyer, chaque année, à la classe des Beaux-Arts : 1° l'analyse des principaux ouvrages d'un célèbre compositeur italien, en commençant par Palestrina, fondateur de l'école ; 2° une scène italienne, de leur composition, dont les paroles seront prises dans *Métastase* ; 3° une scène française dont les paroles seront données par la classe des Beaux-Arts ; 4° un morceau de musique, à quatre parties, la première année ; à cinq, la seconde année ; à six, la troisième année ; à sept, la quatrième ; à huit, la cinquième et dernière année.

« Dans toutes les villes d'Italie où ils séjourneront quelque temps, ils recueilleront les airs populaires les plus anciens, en s'appliquant à la recherche des particularités traditionnelles qui pourront contribuer à en expliquer l'origine et l'usage. Ces recherches serviront de matière à une notice historique qui sera placée à la tête de chaque recueil.

« A l'expiration de leur première année de séjour en Italie, les musiciens compositeurs ne pourront plus correspondre avec le bureau de la classe des Beaux-Arts qu'en langue italienne.

« Ils pourront quitter Rome pour résider et étudier dans les villes d'Italie qui offrent des ressources à leur art par la variété des genres et du goût. Mais la classe des Beaux-Arts de l'Institut ne déterminera l'époque et la durée de ce déplacement que d'après un rapport de la section de musique sur le caractère du talent de chaque compositeur. »

Il y avait bien quelques puérilités, mais il y avait aussi de sages mesures dans ces obligations imposées aux élèves de notre école de Rome. L'étude des vieux maîtres italiens, étude forcée, puisqu'on exigeait de l'élève un rapport détaillé ; étude féconde, puisque ce rapport était forcément critique et analytique et l'obligeait ainsi à formuler ses impressions d'une façon nette, à se rendre un compte exact de ses sensations ; les recherches relatives aux chants populaires, qui portaient son esprit sur une branche de l'art toute différente, et fécondaient son intelligence par la comparaison ; l'obligation, non-seulement d'apprendre, mais de savoir la langue italienne, de façon à l'écrire correctement au bout d'une année, tout cela était excellent.

En cette année 1804, il n'y eut pas de grand prix de composition musicale, mais seulement deux seconds prix. Le rapporteur le fait remarquer en ces termes, d'ailleurs peu littéraires :

« Le concours pour le grand prix de composition musicale présente cette particularité qu'il a obtenu deux seconds prix, et n'a point atteint le premier. Voici les motifs de ce jugement :

« Quoique les compositions des deux concurrents soient d'un mérite distingué, on a cru qu'à leur âge il serait plus utile de les laisser continuer, pendant une année encore, les études classiques qui fondent les grands succès. Mais il a paru extrêmement difficile d'assigner un degré de supériorité assez marqué, pour ravir la couronne à l'un en faveur de l'autre. L'avantage que le premier aurait pu mériter, sous un rapport essentiel, serait réclamé par un mérite d'un autre genre, non moins essentiel, dans le second (1). »

En faisant pressentir que, par ce fait même, le prochain concours de composition musicale serait sans doute très brillant, le rapporteur annon-

(1) Ces deux seconds prix étaient décernés à Ferdinand Gasse et à Victor Dourlen, le premier âgé de vingt-quatre ans, le second de vingt-trois ans et demi. L'année suivante, tous deux obtinrent le premier prix, mais l'ordre était renversé, et Dourlen était cette fois nommé le premier. La cantate était la même pour les deux années ; elle était d'Arnault, et le sujet peint bien l'époque : *Cupidon pleurant Psyché*. Violoniste distingué, Gasse, qui était élève de Gossec, fit représenter à Naples, à la suite de son séjour réglementaire en Italie, un opéra bouffe intitulé *la Finta Zingara*. De retour en France, il entra à l'orchestre de l'Opéra, publia un certain nombre de compositions pour le violon, et fit représenter trois ouvrages à l'Opéra-Comique. On ignore la date de sa mort. — Élève aussi de Gossec, Dourlen, avant son départ pour Rome, donna à l'Opéra-Comique son premier ouvrage, *Philoclès*. Plus tard, il en fit représenter plusieurs autres. Mais c'est surtout comme théoricien, comme professeur d'harmonie au Conservatoire, comme auteur d'ouvrages didactiques, entre autres un excellent traité d'harmonie, qu'il s'est fait une grande réputation. Dourlen est mort en 1864, âgé de près de quatre-vingt-cinq ans.

çait à ses collègues une nouvelle très fâcheuse, la mort prématurée du jeune Androt, couronné l'année précédente, le premier musicien français qui avait obtenu le prix de Rome et profité des dispositions du règlement de l'Institut à cet égard :

« L'École française des Beaux-Arts, à Rome, continuait donc Le Breton, attendra avec impatience ce concours qui doit la consoler de la perte cruelle qu'elle vient de faire. Elle est venue de ce jeune musicien que nous couronnâmes, il y a un an, dans cette auguste enceinte, et qui avait déjà dépassé les hautes espérances que nous en avions conçues. Vous applaudîtes alors à sa première composition, fruit d'un concours de quelques jours; vous allez entendre ses derniers accens, dans le morceau d'étude qu'il nous a envoyé, pour satisfaire à un de ses devoirs, et qu'il composa peu de jours avant sa mort. Mais quelle différence, Messieurs, dans vos sensations et les nôtres ! Le laurier d'Apollon dont nous ceignîmes sa tête, l'espoir qui réalise d'avance les succès de l'avenir, la tendre bienveillance, tous les sentiments généreux qui s'attachent aux jeunes talents, et qui leur composent une seconde couronne plus belle que toutes les autres, sont changés en une branche de cyprès et en un sentiment de deuil ! Vous le ressentez surtout, vous, maîtres qui le formâtes en peu d'années, condisciples qui l'estimiez pour la douceur de ses mœurs et l'honnêteté de son âme, plus encore que pour son talent. Mais quelle que soit votre douleur, elle ne surpassera point celle du vénérable Guglielmi, l'honneur de votre art à Rome, et qui l'avait comme adopté pour fils, celle du directeur et des pensionnaires de l'école de Rome, et de notre ambassadeur, S. E. le cardinal Fesch, qui ne l'a pas quitté dans ses derniers moments, et lui a donné les plus touchants témoignages d'intérêt et de bonté.

« La correspondance de Rome, à cette époque, représente cette perte comme un sujet de regret général. C'est ainsi qu'on en a écrit au précédent ambassadeur, le sénateur Cacault; c'est ainsi que s'expriment les autres pensionnaires, ses dignes émules de gloire, dans l'épanchement de l'intimité.

« Albert-Auguste Androt était né à Paris en 1781. Il fut admis, en l'an v, au Conservatoire de musique, à l'étude du solfége. En l'an vii, il entra dans la classe d'harmonie dont M. Catel est professeur, et il remporta le premier prix de ce cours. En l'an viii, il passa dans la classe de composition de M. Gossec. Pendant l'an xi, il fut répétiteur d'une classe d'harmonie, sous la surveillance de M. Catel. Dans cette même année, il remporta le prix de composition que donne le Conservatoire, et concourut pour le grand prix de composition musicale proposé par la classe des

Beaux-Arts de l'Institut national, qui lui fut décerné dans notre séance publique de vendémiaire, an XII.

« Arrivé à Rome au commencement de l'hiver, il se livra avec ardeur à l'étude ; avec trop d'ardeur, peut-être ! Le célèbre Guglielmi lui promit ses conseils. Ce grand maître fut étonné de la force des études qu'avait faites son nouvel élève, et il prit plaisir à rendre justice à l'école qui donnait des bases aussi solides à l'enseignement de la musique. Il adopta tout à fait son premier lauréat. L'intérêt, qui avait commencé par l'estime de l'élève et de ses maîtres, devint bientôt un sentiment de tendresse paternelle.

« Guglielmi l'encouragea à composer un morceau de musique religieuse qui fut exécuté dans une église, pendant la semaine sainte, et qui obtint un tel succès que la direction du principal théâtre de Rome sollicita le jeune compositeur de faire la musique du grand opéra d'automne. Androt, modeste jusqu'à la timidité, et à qui ses premiers maîtres avaient recommandé de ne pas se presser de travailler pour le public, refusait cette honorable demande : son mentor voulut qu'il l'acceptât. Il obéit à Guglielmi. Il laisse cet ouvrage presque terminé. L'on a mandé au sénateur Cacault qu'il avait composé encore une messe funèbre qu'on doit exécuter dans l'église Saint-Louis. Tel est le produit déjà riche d'une vie moissonnée avant sa fleur, avant vingt-trois ans ! C'est ainsi surtout que ce regrettable jeune homme a employé les neuf mois qu'il a vécu à Rome. Il travaillait, m'écrit-on, depuis cinq heures du matin jusqu'au soir. Le 1er fructidor, il mourut à la suite d'une hémorrhagie, comme Pergolèse.

« Mais suspendez un instant vos regrets, amis de l'art, pour payer au dernier maître d'Albert-Auguste Androt le tribut d'estime et de reconnaissance qui lui est dû. La noble protection qu'il lui accorda, les services qu'il lui rendit, appartiennent plus à l'élévation de l'âme qu'à la supériorité des talents, car ceux-ci ne s'honorent pas toujours par tant de générosité !

« Il y a dans le champ où croît le laurier des plantes vénéneuses qu'on a quelquefois le malheur de cueillir avec lui. Ceux qui s'en repaissent deviennent ennemis des succès qui ne sont pas les leurs. Ce n'est plus de la gloire seulement qu'ils désirent, ils veulent surtout de la domination, une réputation exclusive : il leur faut des rivaux humiliés, des victimes ! Leur haine s'attache aux éléments qui sont féconds, aux talents, aux établissements qui peuvent produire. C'est le breuvage de Circé : il enlève à l'homme tout ce qu'il avait de généreux, et ne lui laisse que des passions qui ne sont plus humaines. Telles sont, dans la carrière des arts, l'envie, l'ambition démesurée.

« Je vous les signale, jeunes artistes, pour que vous les fouliez aux pieds. Vous voulez de la gloire! mais vous voulez aussi être heureux. L'envie et l'excessive ambition sont incompatibles avec le bonheur et souillent la gloire.

« Bien différent de ceux que nous venons de caractériser, Guglielmi accueille la jeunesse déjà savante et veut lui apprendre le secret de plaire. Guglielmi honore une école étrangère et nouvelle, sans en avoir reçu ni hommages, ni prévenances, mais parce qu'il en a jugé les succès, c'est-à-dire l'utilité. Il rend justice au Conservatoire de France, que d'autres aiment mieux calomnier dans l'ombre ou persécuter dans ses élèves. Il se réjouit d'en voir sortir de bonnes méthodes d'enseignement, justifiées par les artistes qu'elles ont formés. Honorons donc Guglielmi, illustre par son génie; mais honorons-le encore parce qu'il aime l'art pour ses progrès, pour l'art lui-même. »

Tout ceci nous peint les commencements du Conservatoire, les commencements de cette noble école de Rome qu'il paraît de bon goût, à quelques esprits superficiels, de railler plus que de raison, et qui, au seul point de vue musical, a produit des artistes comme Hérold, Fétis, Halévy, Labarre, Adolphe Adam, Berlioz, Boulanger, Maillard, Georges Bizet, MM. Ambroise Thomas, Gounod, Victor Massé, Deldevez, Jules Massenet, Ernest Guiraud, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, sans compter MM. Duprato, Deffès, Georges Mathias, Charles Dancla, Ferdinand Poise, Aristide Hignard, Boisselot, Georges Bousquet, Barbereau, Panseron, etc., etc. A ce seul point de vue, les détails qu'on vient de lire ne nous ont point paru sans intérêt, et il ne nous a pas semblé inutile de les reproduire.

O. LE TRIOUX.

LES COSTUMES DE THÉATRE

DURANT UN SIECLE ET DEMI

CHAPITRE II

Le luxe et la misère, qui se heurtaient dans les représentations dramatiques de cette époque et qui formaient de si étranges contrastes sur le dos des comédiens, provenaient de la diversité d'origine de leurs costumes, et aussi des états de service plus ou moins prolongés des différentes pièces de leur garde-robe. Les acteurs, gagnant peu, se gardaient bien de faire de la dépense et de sacrifier leur petit pécule au luxe de la mise en scène. Ils avaient deux habits complets : l'un pour la tragédie, l'autre pour la comédie, et, faisant de nécessité vertu, tenaient à honneur de les faire durer le plus longtemps possible. Parfois, pourtant, le roi, les ministres ou les grands offraient des costumes aux acteurs qu'ils honoraient de leur protection : ces vêtements, alors, étaient plus brillants et plus riches, sans être dessinés d'une façon plus convenable.

Voici ce que l'honnête Chappuzeau dit à cet égard dans son livre sur le *Théâtre François*, publié en 1674 : « *Grande depence en habits.* — Cet article de la depence des Comédiens est plus considerable qu'on ne s'imagine. Il y a peu de pieces nouuelles qui ne leur coûtent de nou-

(1) Voir le numéro du 1er août.

ueaux ajustemens, et le faux or ny le faux argent, qui rougissent bien tost, n'y estant point employez, vn seul habit à la Romaine ira souuent à cinq cens escus. Ils aiment mieux vser de menage en toute autre chose pour donner plus de contentement au Public, et il y a tel Comédien, dont l'equipage vaut plus de dix mille francs. Il est vray que, lorsqu'ils representent une piece qui n'est vniquement que pour les plaisirs du Roy, les Gentils-hommes de la Chambre ont ordre de donner à chaque Acteur, pour ses ajustemens necessaires, vne somme de cent escus ou quatre cens liures, et, s'il arriue qu'vn méme Acteur ayt deux ou trois personnages à representer, il touche de l'argent comme pour deux ou pour trois (1). »

Richelieu avait donné l'exemple de ces libéralités princières. Lors de la représentation du *Menteur* (1642), il fit présent à Bellerose, le meilleur comédien de l'Hôtel de Bourgogne, d'un somptueux habit de cour, dont celui-ci se para pour représenter Dorante. Quatre ans plus tard, quand madame Petit de Beauchamp, dite *la belle brune*, joua d'original le rôle de Rodogune, elle reçut du cardinal l'hommage d'un magnifique habit à la romaine (2).

Louis XIV suivit l'exemple du cardinal, et, quand *le Sicilien*, de Molière, fut représenté à Saint-Germain dans le ballet des Muses (janvier 1667), il fit cadeau de deux superbes mantes à mesdemoiselles de Brie et Molière pour jouer leurs rôles d'Isidore et de Zaïde.

Surtout, on y voit deux esclaves
Qui peuvent donner des entraves;
Deux Grecques, qui Grecques en tout,
Peuvent pousser cent cœurs à bout,
Comme étant tout-à-fait charmantes,
Et dont enfin les riches mantes,
Valent bien de l'argent, ma foi :
Ce sont aussi présents du Roi (3).

A l'occasion, les comédiens ne rougissaient pas de stimuler la générosité des grands. Lorsque Quinault fit jouer, en 1665, à l'Hôtel de Bourgogne, sa comédie de *la Mère coquette* ou *les Amants brouillés*, Raymond Poisson, le Crispin sans rival, le chef de cette célèbre famille

(1) Chappuzeau, *Théâtre-François*, liv. III, chap. XXVIII.
(2) *Mercure* de 1740.
(3) Robinet, *Lettres en vers à Madame*, 19 juin 1667. *Le Sicilien* fut joué à Paris, au théâtre du Palais-Royal, le 10 juin 1667.

de comédiens, se trouva fort embarrassé pour jouer le rôle du marquis, le premier marquis ridicule qui fût mis sur le théâtre. Où et comment se procurer un costume en rapport avec l'élégance du rôle ? Le spirituel acteur s'en tira par l'épître suivante :

A MONSEIGNEUR LE DUC DE CRÉQUY

Les Amants brouillés, *de Quinault*,
Vont dans peu de jours faire rage ;
J'y joue un marquis, et je gage
D'y faire rire comme il faut ;
C'est un marquis de conséquence,
Obligé de faire dépense
Pour soutenir sa qualité ;
Mais, s'il manque un peu d'industrie,
Il faudra, de nécessité,
Que j'aille, malgré sa fierté,
L'habiller à la friperie.

Vous, des ducs le plus magnifique,
Et le plus généreux aussi,
Je voudrais bien pouvoir ici
Faire votre pangéyrique :
Je n'irai point citer vos illustres aïeux
Qu'on place dans l'histoire au rang des demi-dieux :
Je trouve assez en vous de quoi me satisfaire ;
Toutes vos actions passent sans contredit.....
Ma foi ! je ne sais comment faire
Pour vous demander un habit (1).

Dans leur comédie de *Ragotin* (1684), La Fontaine et Champmeslé ont reproduit quelques traits de mœurs de l'époque, et ils ont justement saisi sur le vif cette habitude qu'avaient alors les grands seigneurs de vêtir les comédiens à la mode.

LA BAGUENAUDIÈRE.
Que dites-vous de mon habit de chasse ?

LA RANCUNE.
Qu'il est beau pour jouer un baron de la Crasse.

LA BAGUENAUDIÈRE.
Je vous en fais présent.

Le quatrième acte, où se trouve une parodie de la *Cléopâtre*, de Chapelle, est sans contredit le meilleur, et les auteurs nous y apprennent

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, IX. — « Raimond Poisson, comédien de l'Hotel de Bourgogne, était excellent par son jeu naturel, mais, il bredouillait et n'avait pas de gras de jambe; il imagina de mettre des bottines ; son fils et son petit-fils avaient hérité de son jeu naturel, de son bredouillement et de ses bottines. » (Saint-Foix, *Essais historiques*, IV.)

par leurs railleries que la célèbre reine égyptienne paraissait dans cette tragédie vêtue d'un costume espagnol. A ces mots de la reine, représentée par Ragotin : « Je veux miauler, moi ! » la nourrice Charmion repart :

D'où vient cette tristesse ?
Quelle raison vous fait négliger vos appas ?
En quel état ici paraissez-vous ? hélas !
Une reine d'Egypte en habit d'Espagnole !
On va vous prendre ainsi pour Jeanneton la folle.
Allez couvrir ce corps d'un autre accoutrement ;
Dans votre garde-robe entrons vite un moment ;
Venez vermillonner ce visage de plâtre.

Dans leur nouveauté, les pièces de Rotrou, de Corneille, de Racine étaient jouées en habits de ville de l'époque. Sertorius et Pompée paraissaient sur la scène en habits brodés d'or sur toutes les tailles, portant un large baudrier auquel l'épée était suspendue, et un grand chapeau orné de plumes. Oreste, César, Horace étaient burlesquement travestis en courtisans de la plus grande cour d'Europe, et cette mode, qui nous paraîtrait aujourd'hui si déplaisante, ne choquait en rien nos ancêtres, qui semblaient, à dire vrai, ne juger les œuvres dramatiques que par les yeux de la pensée en faisant abstraction complète de la représentation théâtrale.

Il est à remarquer que, dans toute l'histoire du théâtre en France, non-seulement la déclamation et le jeu des acteurs sont en rapport avec le costume théâtral et en ont suivi les modifications, mais que ce rapport existait aussi assez souvent entre les costumes et les défauts des pièces. Rien n'est isolé au théâtre ; tout se tient au contraire et s'enchaîne : défauts et décadence, qualités et progrès.

Pour se bien figurer l'effet que devaient produire ses tragi-comédies et la convenance des sentiments que Corneille prêtait à ses personnages, il faut voir les dessins d'Abraham Bosse. S'agit-il du costume des hommes, voici les grands cheveux bouclés, la fraise plate, le haut de chausses à bouts de dentelles, le justaucorps à petites basques, la longue épée retombant obliquement sur les reins. Pour les femmes, c'est le corsage court et rond, le sein entièrement découvert des portraits d'Anne d'Autriche, la large jupe à queue dont l'étoffe robuste et ample retombe de tous côtés en plis magnifiques ; ce sont les modes de la jeunesse de mesdames de Chevreuse, de Hautefort, etc. Jamais costume ne fut plus naturellement grand, n'imposa plus, ne justifia mieux les madrigaux précieux et les adorations exagérées.

Si maintenant de Corneille nous passons à celui qu'il appelait son père, au collaborateur de Richelieu, à cet heureux Rotrou, dont la sincérité poétique est attestée par sa noble mort et dont Caffieri a fait le type du poète, ce n'est pas à Abraham Bosse, homme paisible et qui ne court guère les aventures et la campagne, qu'il faut nous adresser pour avoir des costumes convenables, mais au peintre de la grande route et des champs, à l'aventureux lorrain Jacques Callot. Pour bien saisir *Venceslas,* il faut se représenter ces grands soudards du Siége de la Rochelle et des Misères de la Guerre, au chapeau pointu et emplumé ramené sur les yeux, aux bottes fortes, aux moustaches à trois poils, race fine mais fortement trempée, gens policés à neuf, mais retournant vite à la nature dès que la passion les rend fous, et se permettant alors le brigandage et les violences de toutes sortes. Tels sont les héros de Callot, tels sont ceux de Rotrou (1).

Le grand carrousel donné en 1662 sur la place qui emprunta son nom à cette cérémonie, et les divertissements de Versailles dits *Plaisirs de l'île enchantée* (1664), peuvent nous fixer sur le costume des tragédies de Racine. C'est le costume militaire d'apparat des empereurs romains qui a servi de modèle. A côté des statues en costume civil, toge ou manteau dont s'inspirera Talma, l'antiquité nous a laissé plusieurs figures d'empereurs revêtus de cuirasses légères prenant les formes des hanches et descendant par devant en s'arrondissant pour couvrir le ventre, avec des ornements repoussés, sphynx, génies, esclaves enchaînés. Une double tunique passe par dessous presque entièrement couverte par de lourdes broderies. Des knémides damasquinées s'ajustent aux sandales, aux épaules des bouffants et des franges.

Le grand roi devait adopter, embellir et défigurer ce riche costume. Il le porta souvent dans les carrousels, d'où il passa dans l'opéra et la tragédie. La cuirasse, tout en gardant la même forme, est devenue un corps de brocart ; les knémides se sont changées en brodequins de soie brodée s'adaptant sur des souliers à talons rouges et les nœuds de rubans remplacent les franges des épaules. Enfin, un tonnelet dentelé rond et court, un petit glaive dont le baudrier passe sous la cuirasse, par dessus tout cela la perruque et la cravate à nœud de satin : voilà ce qui composait l'habit à la romaine du dix-septième siècle. Le casque de carrousel, qui reste dans l'opéra, est le plus souvent remplacé dans la tragédie par le chapeau de cour avec plumes (2).

Bref, le costume le plus riche et le plus ridicule qu'on puisse voir et

(1-2) M. Lamé, article sur *le Costume au théâtre* (*Le Présent,* n° 13).

dont Voltaire fait, en deux lignes, une description si burlesque : « On voyait arriver Auguste avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par devant jusqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges ».

Ces brillants costumes de cour appelaient naturellement la galanterie et le langage choisi des héros de Racine. Segrais rapporte qu'étant auprès de lui à la première représentation de *Bajazet* (1672), Corneille lui fit observer que tous les personnages de la tragédie avaient, sous des habits turcs, des sentiments français. « Je ne le dis qu'à vous, d'autres croiraient que la jalousie me fait parler ; » ajouta le poète alors obligé, pour faire jouer ses pièces, de s'adresser aux comédiens du Marais, les ouvrages de son rival occupant, à l'exclusion de tout autre, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

Corneille disait vrai : sous l'habit turc ou prétendu tel de Bajazet, d'Acomat et de Roxane, on devine les gentilshommes et les nobles dames de la cour de France. Quoi qu'en dise Louis Racine, Corneille avait raison, et aussi madame de Sévigné écrivant à sa fille : «... Je voudrais vous envoyer la Champmêlé pour vous réchauffer la pièce : le personnage de Bajazet est glacé ; les mœurs des Turcs y sont mal observées : ils ne font point tant de façons pour se marier : le dénouement n'est point préparé : on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie ».

« Ne voit-on pas les plus grands des auteurs fléchir sous l'influence de leur temps,—dit Talma dans sa notice sur Lekain,—et Racine lui-même, le divin Racine y soumettre trop souvent la hauteur de son génie ? » Dans *Andromaque*, Oreste et Pylade, bien que liés par l'amitié la plus vive, ne sont point placés sur la même ligne. Oreste tutoie Pylade, et celui-ci traite son ami de *seigneur* et ne se sert jamais à son égard que du mot *vous*. Les convenances du théâtre ne permettaient sans doute pas alors que le confident tutoyât son maître. A l'exemple du monde réel, les comédiens tenaient beaucoup à leurs rangs imaginaires, et étaient très sévères entre eux sur les convenances et sur l'étiquette.

Le rôle de Néron, dans *Britannicus*, subit aussi par instants l'influence de l'époque. Le tyran dont le langage dénote bien d'abord le libertinage et la férocité naissante, montre une galanterie toute moderne dès qu'il s'adresse à Junie. Il l'aborde en des termes d'une affectation doucereuse, et n'oserait certes pas violer les lois de la galanterie au point de parler à sa maîtresse autrement que ne l'aurait fait le grand roi en personne. Talma explique en fort bons termes pourquoi le début de cette scène, qui vers la fin reprend sa véritable couleur, est très difficile à jouer. « Il

fallait toujours de *belles manières* pour parler aux femmes, conclut-il, et Racine aurait cru blesser toutes les convenances en donnant à Néron, dans son entretien avec Junie, ce feu, cette ivresse, ce désordre dont il est agité dans la scène antérieure : un tel langage eût par trop choqué des oreilles habituées au doux langage des ruelles. »

Voltaire, dans son *Temple du Goût*, signale ce défaut par une critique également fine et judicieuse.

Plus pur, plus élégant, plus tendre,
Et parlant au cœur de plus près,
Nous attachant sans nous surprendre,
Et ne se démentant jamais,
Racine observe les portraits
De Bajazet, de Xipharès,
De Britannicus, d'Hippolyte.
A peine il distingue leurs traits;
Ils ont tous le même mérite :
Tendres, galants, doux et discrets ;
Et l'Amour, qui marche à leur suite,
Les croit des courtisans français.

Toutefois Racine, en homme qui connaissait à fond l'antiquité, avait senti l'invraisemblance des coutumes du théâtre de l'époque. Il tenta même de s'opposer tant soit peu à ces anachronismes, surtout quand Baron voulut jouer Achille d'*Iphigénie* avec une perruque frisée. Mais le poëte avait affaire à trop forte partie et il fut contraint de céder à la mode. Il se résigna même d'assez bonne grâce, car nulle part il n'a laissé échapper le moindre blâme sur ce ridicule usage. Une seule fois, Racine consacra à la mise en scène quelques lignes d'une de ses préfaces, celle d'*Esther*. Il s'empresse de proclamer que les rôles d'hommes de sa tragédie n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe, puis il ajoute : « La chose leur a été d'autant plus aisée, qu'anciennement les habits des Persans et des Juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre. »

On ne se douterait guère, à l'entendre, que les représentations d'*Esther* à Saint-Cyr furent des plus brillantes pour l'époque et qu'elles se firent, — c'est Louis Racine qui le note, — « avec une grande dépense pour les habits, les décorations et la musique. » L'adroit courtisan dut se reprocher par la suite de n'avoir pas parlé en termes plus flatteurs du luxe déployé par madame de Maintenon pour sa tragédie sacrée.

Le temps s'écoulait sans modifier sensiblement les usages reçus. Vingt ans après la spirituelle requête de Raymond Poisson au duc de Créquy,

les comédiens endossaient encore des vêtements de cour pour représenter les héros antiques à la Comédie ou sur les théâtres aussi richement pourvus des colléges. A défaut d'argent, ils les empruntaient à quelque adroit valet ou s'en faisaient faire cadeau.

Dans *l'Homme à bonnes fortunes*, Pasquin, à bout d'expédients et ne sachant comment expliquer la disparition du juste-au-corps de son maître Moncade, s'écrie : « *Monsieur, il faut vous dire la vérité ; je l'ai presté pour une Tragédie au Collége. — Mon juste-au-corps au Collége ? à un enfant ? — Non, Monsieur ; c'est un grand garçon, beau, bien fait comme vous et qui fait le Roy de la Tragédie.* »

C'est le célèbre Baron qui écrit cela en 1686, et nul mieux que lui ne saurait donner une idée exacte des usages du temps. Du reste, le grand comédien qui avait réformé la diction ampoulée de ses prédécesseurs, Baron qui, à soixante-huit ans, soulevait encore l'enthousiasme et qui mérita d'être surnommé tout d'une voix le Roscius de son siècle, Baron qui avait failli rompre avec Racine pour une question de coiffure, ne paraît pas avoir compris mieux qu'aucun de ses contemporains l'harmonie du costume.

Et pourtant il aimait éperdument son art et ne négligeait rien de ce qui pouvait contribuer à l'illusion, sinon par la vérité, au moins par la pompe théâtrale. Quand il jouait quelque rôle d'empereur ou de roi, il se faisait toujours précéder de huit ou dix figurants habillés à la romaine. « Je me souviens, dit Collé, que représentant le grand-prêtre dans *Athalie*, des gagistes qu'il avait fait habiller en lévites ne se présentant pas assez tôt pour un jeu de théâtre nécessaire, il cria tout haut : *Un lévite ! un lévite ! Comment, par le mordieu, pas un b..... de lévite !* Ceux qui étaient sur le théâtre l'entendirent et rirent de tout leur cœur de sa colère d'enthousiaste (1). »

M. Bonnassies qui a voué une juste admiration au grand comédien et qui a réédité avec luxe sa jolie comédie *l'Homme à bonnes fortunes*, a mis en tête de son livre une curieuse préface où il s'efforce d'atténuer, de transformer même en qualités les défauts qu'on a l'habitude de reprocher à l'homme et à l'acteur : à celui-ci son extrême orgueil, à celui-là son insouciance du costume. « Louis XIV, dit-il, réédita les splendeurs impériales, en les panachant, pour plus grande liesse, de mythologie, de magie, de chevalerie : tout n'était-il pas possible avec un art aristocratique basé sur la tradition savante ? De là ces fêtes théâtrales dont la tragédie et l'opéra n'étoient que des actes, et où régnoit la fantaisie,

(1) *Journal de Collé*, mars 1750.

c'est-à-dire la vie idéale, mascarade enivrée de la vie réelle qu'on tâchoit de faire oublier.... Ainsi donc, en écartant toute solution sur le point d'actualité, on doit reconnoître que Baron étoit dans le vrai, en jouant avec des costumes fantaisistes. »

Cette raison serait admissible à la rigueur en ce qui regarde les tragédies de Racine, mais elle ne saurait s'appliquer à celles de Corneille. Il nous semble, en outre, que l'acteur de génie doit savoir se soustraire aux influences de son temps et braver les critiques de ses contemporains pour corriger leur goût, qu'il doit, en un mot, leur enseigner le beau en dépit de leur résistance. Or, loin d'avoir cette courageuse initiative, Baron, de l'aveu même de ses panégyristes, s'est borné à apporter dans ses costumes l'intelligence que dénotait son jeu, l'intelligence poétique.

Il en fut ainsi dans le rôle d'Arnolphe dont il conserva, comme Provost deux siècles plus tard, la véritable tradition et qu'il joua tel que Molière l'avait conçu. Il le représentait bourgeoisement, sans charger, mais avec noblesse et dignité, et s'habillait en conséquence, non pas, comme ses camarades et ses successeurs, avec un surtout de vieille guipure, les cheveux en désordre et le reste à l'avenant, mais avec un habit de velours, une veste d'étoffe, des bas noirs, une perruque bien peignée et le chapeau sur la tête.

Ici Baron avait pleinement raison, mais en était-il de même quand il endossait un bel habit de velours noir à passe-poil de satin cramoisi pour jouer Cinna et qu'il se campait sur le chef un chapeau orné de superbes plumes d'un rouge éclatant? A ces vers :

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.....

il figurait avec son chapeau la tête sanglante du père et l'agitait avec force jusqu'à ce que le public cessât de battre des mains; ce qui n'arrivait jamais qu'après trois ou quatre reprises (1). Etait-ce enfin faire preuve de goût que d'accuser par une mise élégante le contraste de ses rôles avec son âge vrai, et de jouer par exemple, à soixante-dix ans passés, le jeune Misaël, des *Machabées* de Lamotte, vêtu comme les enfants des bourgeois parisiens, avec un joli toquet et de gracieuses manches pendantes (2)? Cette tragédie fut jouée en 1721, et le grand acteur se croyait encore en 1671, à l'heureuse époque où il représentait l'amour dans *Psyché*. Cette épigramme le dut cruellement désabuser :

(1) Madame Talma, *Études sur l'art théâtral*, p. 209.
(2) *Anecdotes dramatiques*, I.

Le vieux Baron, pour l'honneur d'Israël,
Fait le rôle enfantin du jeune Misaël,
Et, pour rendre la scène exacte,
Il se fait raser à chaque acte.

Tandis que l'indifférence de Racine et la vanité satisfaite de Baron laissaient la mode régner en souveraine à l'Hôtel de Bourgogne, Molière, montrant toujours un vif souci de tout ce qui pouvait aider au succès de ses propres pièces ou de celles des auteurs qu'il appelait à lui, exerçait une salutaire surveillance sur sa vaillante petite troupe et s'efforçait de faire respecter la vérité et la convenance au théâtre du Palais-Royal (1). La preuve en est dans certains traits rapportés par Grimarest au courant de sa *Vie de Molière.*

En jolie femme qu'elle était et en coquette émérite, mademoiselle Molière aimait ardemment la parure. Le jour de la première représentation de *Tartufe*, sachant bien qu'une pièce qui avait soulevé de si furieux débats avant même d'être jouée, attirerait un grand concours de monde, elle y voulut briller par l'éclat de ses vêtements et se fit faire en secret un habit magnifique : longtemps à l'avance elle était à sa toilette. Molière entre dans la loge de sa femme qu'il trouve parée comme une chasse. « Comment donc, mademoiselle ! s'écrie-t-il à cette vue, que voulez-vous dire avec cet ajustement? ne savez-vous pas que vous êtes incommodée dans la pièce ? et vous voilà éveillée et ornée comme si vous alliez à une fête! Déshabillez-vous vite, et prenez un habit convenable à la situation où vous devez être. » Peu s'en fallut que sa femme refusât de jouer, tant elle était désolée de ne pouvoir faire parade d'un habit qui lui tenait plus à cœur que la pièce.

Molière travaillait souvent d'après nature pour composer plus sûrement ; aussi avait-il pris Rohaut, bien qu'il fût son ami, pour modèle du maître de philosophie dans *le Bourgeois gentilhomme.* Afin de rendre sa copie plus exacte, il fit dessein d'emprunter un vieux chapeau de Rohaut pour le donner à Du Croisy, qui devait figurer le personnage dans la pièce. Il envoya Baron chez le philosophe pour le prier de lui prêter ce précieux chapeau d'une forme si singulière qu'il n'avait pas son pareil ; mais cette ambassade échoua par la maladresse de Baron, qui dévoila au philosophe quel usage on voulait faire de son étonnant couvre-chef. Celui-ci refusa avec indignation de le déshonorer en le

(1) On trouvera, à la fin de l'ouvrage de M. Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, l'inventaire dressé après sa mort qui comprend le détail minutieux de ses habits de théâtre.

laissant paraître sur un théâtre, et force fut à Du Croisy de se couvrir la tête avec le premier chapeau venu.

« On joue présentement à l'Hôtel de Bourgogne *l'Amour médecin*, écrit Guy Patin; tout Paris y va en foule pour voir représenter les médecins de la cour, et principalement Esprit et Guénaut, avec des masques faits tout exprès; on y a ajouté Desfougerais. Ainsi l'on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. » Ce caustique médecin, toujours en quête de ce qu'on faisait ou disait contre ses confrères, nous prouve par ces lignes que Molière prenait soin, à l'occasion, de donner à ses acteurs des masques ressemblant aux originaux qu'il voulait exposer en scène.

Cette lettre de Guy Patin étant datée du 25 septembre 1665, il s'agit évidemment ici de *l'Amour médecin*, joué à la cour le 15 septembre de cette année et le 22 à Paris. Lors des premiers temps du Théâtre-Français, les acteurs avaient adopté les masques, usités de toute ancienneté dans les spectacles d'Italie; mais ils en avaient restreint l'usage aux rôles de vieillards et de vieilles femmes. Quand on assiste à une représentation du *Menteur* et qu'on entend la scène admirable qui débute par cette belle apostrophe : *Êtes-vous gentilhomme?* on ne conçoit guère que l'acteur qui la prononçait fût caché sous un masque presque semblable à celui du Pantalon de la Comédie-Italienne. C'est pourtant la vérité exacte, et la preuve s'en trouve dans ce vers de *la Suite du Menteur*, par lequel Cliton termine le récit qu'il fait à son maître de la comédie composée à Paris sur leurs premières aventures :

Votre feu père même est joué sous le masque.

Molière avait adopté le masque pour représenter Mascarille dans *l'Étourdi* et *les Précieuses ridicules*; il le donna plus tard à Hubert et à Du Croisy pour jouer, dans *les Fourberies de Scapin*, les rôles d'Argante et de Géronte. En mai 1736, lors de la reprise de cette pièce, les acteurs chargés de ces deux rôles se montrèrent fidèles à la tradition, comme le prouve cet extrait du *Mercure*, rédigé alors par le chevalier de La Roque : « Reprise des *Fourberies de Scapin*. Il y avait dix ou douze ans qu'on n'avait joué cette pièce. Dangeville et Dubreuil jouent les deux vieillards *sous le masque*. C'est la seule pièce restée au théâtre où l'usage du masque se soit conservé. »

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

ROSSINI, BEETHOVEN

ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE (1)

On vient de voir Beethoven observant les êtres et les choses, étudiant, contemplant le réel qui se meut au sein de l'infini et que l'infini pénètre; le réel qui contient à un degré quelconque le souffle de vie et qui, aveuglément ou sciemment, s'agite sous l'attraction divine; on va le voir se mesurer avec le drame, avec l'histoire.

Shakespeare, Gœthe, voilà ses hommes; Egmont, Coriolan, voilà ses héros. Le musicien se contente-t-il de peindre Lamoral et Caïus Marcius? Non pas, il les ressuscite! ces figures surhumaines revivent en effet; ces hommes reparaissent, formidables, et ce ne sont point des fantômes, des apparences : ils se meuvent, ils sentent, ils pensent, ils agissent. Les supplications de Véturie domptant la colère de Coriolan irrité contre Rome, qui l'avait exilé; Egmont marchant au supplice en vainqueur et payant de sa tête la délivrance de sa patrie, tels sont les sujets de ces pages colossales. Le compositeur, dans l'ouverture de Coriolan, plane à une telle hauteur qu'on se demande, presque effrayé de tant de génie, s'il rivalise seulement avec le dramaturge anglais ou s'il le domine. Cependant Beethoven ne se croit pas quitte envers l'humanité parce qu'il a chanté la victoire remportée sur un Romain par les larmes de sa mère et le sacrifice d'un patriote mourant glorieusement pour son pays. Il sait que la philanthropie est au-dessus de l'amour maternel et du pa-

(1) Voir les numéros des 1er et 15 août.

triotisme; il sait que tous les hommes sont solidaires et que si l'amour est, par excellence, le moteur de la divinité, il est aussi le meilleur conseiller de la race humaine dont il sera un jour la joie suprême et sacrée.

Mais écoutez, d'un bout à l'autre de l'Allemagne on répète une ode de Schiller; les vieillards, les mères partagent l'enthousiasme des étudiants, des jeunes filles; les strophes du poète s'impriment dans toutes les mémoires, elles délassent les travailleurs ou les aident à supporter leurs fatigues, elles sortent de toutes les bouches, elles retentissent sur tous les chemins, sur les places, dans les rues, dans les ateliers, dans les fabriques, partout où il y a des cœurs qui battent; alors l'avare laisse glisser une pièce de monnaie de ses doigts osseux, le tyran oublie un moment qu'il prétend asservir la terre, l'envie cesse un instant de mordre, l'égoïste sent sa poitrine se dilater et il s'en étonne, les souffrances se calment, les misères respirent, les opprimés oublient les oppresseurs, des pleurs d'attendrissement coulent des paupières rougies. Et savez-vous pourquoi l'Allemagne est ainsi émue, vibrante? C'est parce que Schiller a écrit :

Seyd umschlungen, millionen!
Diesen kuss der ganzen Welt!
Brüder — überm sternenzelt
Müss ein lieber Vater wohnen.

C'est-à-dire :

Soyez embrassés, millions!
Ce baiser au monde entier!
Frères — au-delà des étoiles
Demeure un père bien-aimé.

Beethoven lit et relit cette ode, il la médite, il la considère comme le nouveau *Credo* de l'univers pensant. Une œuvre immense germe dans la tête du symphoniste; il veut que les masses aient un chant simple et sacré qui les unira dans un même élan fraternel; il veut que le peuple puisse joindre sa voix formidable à l'orchestre qui va bondir joyeux sous les paroles de Schiller. Il cherche un motif, il ne le trouve pas d'abord, il se désespère; enfin il s'écrie un jour avec transport, *Ich hab'es, ich hab'es!* (Je le tiens, je le tiens!) Et il le tenait réellement. Beethoven n'était pas seulement un compositeur sans rival, c'était encore un penseur, et son plan, beaucoup plus vaste que celui de Schiller, consistait à mettre en présence les douleurs, les efforts, les luttes, les tendances des temps passés et l'aurore des temps futurs; à montrer les nations s'avançant délibérément vers la civilisation, vers la paix, vers la joie, jetant bas les vices, haillons dont elles sont couvertes, se parant de toutes les vertus,

s'épanouissant dans un splendide rayonnement, se tenant embrassées et respirant librement dans la lumière vénérable qui les entoure. Beethoven est à l'œuvre; il rassemble dans un splendide final les éléments d'amour et conséquemment de bonheur épars, dans les trois premiers morceaux de sa symphonie, comme ils le sont sur la terre, éléments séparés par d'innombrables obstacles, combattus par la violence, entravés par l'égoïsme et l'ignorance, vil couple dont naquit une nuit la haine. Petit à petit, ces éléments dispersés se réunissent, s'affirment, s'imposent; les souffrances diminuent, les corps s'embellissent parce que les âmes s'épurent, la pensée brise ses chaînes, le travail s'appuie à la liberté, le frère ne doute plus de son frère, l'époux et l'épouse ne font qu'un, la vie est moins courte, l'aïeul toujours vert contemple avec orgueil, avec tendresse, les générations qu'il a semées; l'harmonie est partout, la nature même s'embellit et c'est le règne de Dieu qui commence.

Schiller! Beethoven! c'était là votre rêve, n'est-ce pas? Vous ne cherchiez pas tant à divertir les hommes qu'à leur désigner le but à poursuivre, à atteindre? L'amour de l'humanité était en vous, vous le teniez de vous et vous le répandiez sur des milliers de têtes attentives et charmées, comme le soleil répand ses rayons dans l'azur où scintillent les astres, ces fleurs du ciel. Vous aimiez, vous aimiez sincèrement vos semblables et c'est votre attachement profond à tout ce qu'on doit chérir qui vous fit si grands. Noble et cher Beethoven, chez toi le talent, le génie, le caractère étaient, que dis-je! sont au même niveau. Oui, sont; car en quittant ce globe pour la mort, tu nous as légué tes ouvrages immortels où l'on te retrouve tout entier. Mozart est un grand artiste, Rossini a du génie, toi, Beethoven, tu es un grand homme! Tu ne descendis jamais des hauteurs de ton idéal pour solliciter les faveurs du public, tu méprisas la fortune lorsqu'elle se présenta à toi sous les traits immondes du reniement; quand tu te hasardas dans les régions supérieures et inexplorées où réside la fière beauté immaculée, tu t'aperçus vite que nul ne te suivait. Que t'importait cela? Tu savais qu'on te rejoindrait plus tard et tu poursuivis seul ta route. On te critiquait violemment, on te montrait au doigt en disant : « Ce fou!; » les artistes te raillaient, le monde te plaignait insolemment, des souscripteurs te faisaient l'aumône de leur signature pour que tu pusses décider un éditeur à publier tes dernières partitions; on te protégeait, on t'applaudissait du bout des doigts, aucune humiliation ne t'était épargnée; la direction de l'Opéra de Vienne refusait ta magnifique ouverture de *Fidelio* et t'obligeait à en écrire une autre, et puis une autre encore, pour revenir à la fin à la première, retour impertinent qui ressemblait à une nouvelle in-

sulte; et toi, le dédain sur les lèvres, tu suivais des yeux les idiots qui ne te comprenaient pas, et malgré tes maux, malgré tes déceptions, alors que tu aurais pu, toi aussi, sacrifier quelque chose à la fortune aveugle et au mauvais goût non moins aveugle qu'elle, tu demeuras ferme dans ta probité, tu gardas intacte la fidélité à tes principes. Tes principes, c'étaient tes trésors, et tu les respectais, et tu les aimais, et tu ne les vendais pas, et tu portais haut la tête. Oh! que j'aurais voulu te voir, te connaître, te serrer la main, t'appeler mon ami! Mon ami? mais tu l'es, tu l'es depuis le soir où j'entendis pour la première fois de ta musique. C'était à Münster, à un concert de la société philharmonique, on exécutait la symphonie en *si* bémol, j'allais jouer le troisième concerto de Ries, un des trois ou quatre morceaux classiques qu'on m'eût appris au Conservatoire de musique, où j'avais remporté mon premier prix trois ans avant cette époque. Oubliant ma préoccupation bien naturelle au moment de paraître en public, j'écoutais avec avidité cette délicieuse symphonie qui m'initiait soudain à des jouissances que les compositions dont on me nourrissait ne m'avaient nullement fait pressentir. Avais-je entendu prononcer le nom de Beethoven dans les classes du Conservatoire? Je ne m'en souviens pas; mais je ne l'oubliai plus, et mon premier soin en arrivant à Vienne, — j'avais seize ans, — fut de m'enquérir de mon nouvel ami. Dès lors, je vécus dans son intimité; il me fit une multitude de confidences; je pleurai avec lui, je souris avec lui, j'abordai, aidé par lui, des rivages inconnus, des sommets qui parurent longtemps inaccessibles, j'admirai les régions innommées où il me transportait sur ses ailes d'ange; sa chevelure s'emplissait d'étoiles, son hymne éclatait dans les vastes cieux, des échos perdus dans de prodigieuses profondeurs le répétaient en chœur; à travers les cordes de sa lyre, où vibrait toute son âme, j'apercevais une multitude de créatures plus parfaites que l'homme, tandis que, des sillons terrestres, s'élevaient, dans une lueur d'apothéose, des myriades de populations régénérées.

Me voilà loin de Rossini et de l'école italienne qu'il a fondée. Il faut y revenir, car j'ai à montrer les conséquences du système rossinien, à parler des quelques compositeurs qui l'ont adopté et à dire un mot au sujet de Bellini et de Donizetti, deux chantres célèbres dont l'un mourut poitrinaire et l'autre fou. Inférieurs à Rossini en ce qui concerne l'invention, l'ampleur des formes, l'étendue des morceaux, la majesté des idées, le piquant des modulations et l'art de manier l'orchestre, Bellini et Donizetti ne sont cependant pas sans mérite. Quoique ne se méfiant pas assez des réminiscences contre lesquelles ils heurtent et brisent leur individualité, ils ont un style propre, une originalité relative, un peu

endommagée si l'on veut, saillante pourtant et qui se manifeste dans leurs principaux opéras : la *Sonnanbula, Norma, I Puritani*, l'*Élisir d'amore*, *Il furioso*, *Lucia*. Lorsque Molière prenait quelque chose aux anciens, lorsque Rossini empruntait des mélodies à Haydn, à Mozart, à Spontini, le moraliste et le compositeur faisaient subir une transformation aux éléments dont ils s'emparaient. Bellini, Donizetti ne prennent point cette peine. Ils imitent, ils pillent Rossini sans scrupule et, en le contrefaisant, en le dépouillant, ils l'amoindrissent ; ils ne jettent pas, comme leur modèle, un coup-d'œil pénétrant sur la France, sur l'Allemagne : ils se confinent dans leur nationalité, ils s'isolent dans leur manière de sentir ; ils ne possèdent pas la folle insouciance qui engendra *Il barbiere*, ni le sentiment patriotique qui inspira *Guillaume Tell;* ils possèdent encore moins les vues humanitaires d'un Beethoven. Ils se laissent vivre, ils s'exhalent. Leurs productions sans virilité, sans élévation et totalement privées de ce précieux savoir si justement cher aux Allemands, ne se soutiennent que par une inspiration douteuse, monotone, par un mouvement dramatique factice, purement extérieur, par une agitation fébrile dénuée d'énergie, par l'heureuse disposition des voix dans les ensembles et par le mérite des chanteurs. Les Lablache, les Rubini, les Grisi, la grande Malibran, vingt autres interprêtes fameux ont mis leur âme au service de vulgaires cavatines italiennes surchargées de vocalises qui seraient peut-être à leur place dans une méthode, dans un solfége, mais qui, n'exprimant rien par elles-mêmes, sont fort déplacées à la scène.

Donizetti espéra-t-il remplacer Rossini au Grand-Opéra où il arriva, lorsque le cygne de Pesaro eut résolu de garder le silence? S'il l'a jamais cru, il s'est singulièrement trompé. Les *Martyrs*, la *Favorite*, représentés sur notre première scène lyrique, ne sauraient être considérés que comme des ébauches. Passons.

Je pourrais signaler au moins un joli morceau vraiment bien venu dans presque toutes les œuvres de Donizetti.

En est-il jusqu'à trois, dans la même partition, que je pourrais compter? J'en doute. Néanmoins l'*Elisir d'amore* foisonne de gracieux et légers motifs ; *Il furioso* contient des phrases expressives malheureusement trop langoureuses, et *Lucia* ne périra pas tout entière, grâce à un large et beau septuor admirablement écrit au point de vue vocal, et qui a pris rang parmi les meilleures et les plus émouvantes inspirations de l'école italienne. Ce magnifique passage égaré dans *Lucia* montre ce que Donizetti, si richement doué, fût devenu, si la réflexion et le travail eussent aidé son instinct, son sentiment musical, et si, livré

à la passion la plus funeste de toutes lorsqu'elle est comprise d'une certaine façon, il n'eût pas jeté aux trois points cardinaux de l'amour la sève indispensable aux travaux intellectuels.

Bellini me paraît supérieur à Donizetti. J'aime sa sensibilité vraie. A travers les mollesses, les mièvreries, les traits incolores dont abondent *I Montecchi*, la *Sonnanbula*, *Norma*, se glissent des élans dramatiques sincères, de brusques mouvements énergiques d'une surprenante vigueur. Derrière le Bellini que nous connaissons se cachait évidemment un Bellini que nous ne connaissons pas. Comprenant que son éducation musicale était très imparfaite, Bellini, vers la fin de sa carrière, allait étudier au Conservatoire, partitions en main, les symphonies de Beethoven. Les *Puritains* furent le premier résultat, et le dernier, hélas! des transformations qui s'opéraient dans l'esprit du jeune maître : Bellini s'éteignit au moment où recevant une forte impulsion, son talent commençait à se développer dans un sens viril et grandiose. L'orchestre des *Puritains* diffère étrangement de celui de *Norma;* les idées qu'il exprime sont parfois robustes, brillantes, colorées, hardies même. Le jeune lion amoureux, auquel la volupté avait rogné les ongles, sent repousser ses griffes et renaître ses forces; il gonfle ses naseaux, il hérisse sa crinière, ses prunelles s'emplissent de lumière; il est beau ainsi. Courage! courage! Bellini va chanter encore; ses lèvres s'entr'ouvrent... Ah! malheur! c'est un flot de sang qui sort de sa bouche....

Bellini et Donizetti morts, on leur cherche un successeur. On offre la pourpre à M. Verdi qui fait son possible pour la mériter. Malgré ses efforts, l'art continue à décliner visiblement en Italie. La musique y devient un hurlement; la manie des unissons a succédé à la manie des tierces; les chanteurs : sopranos, barytons, ténors, basses, écrasés par une instrumentation violente, poussent des cris désespérés, désespérants, et se brisent la voix à ce métier, qui exige plutôt des stentors que des Apollons.

Les formes vieillies empruntées à Rossini subsistent; aucune modification ne vient les rajeunir; Mercadante, Carafa, Verdi, les frères Ricci s'en servent après Spontini, Meyerbeer, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, etc., etc. Dans les cabalettes, dans les duos, dans les trios, dans les finals, chaque motif se répète régulièrement deux fois, comme si ce retour obstiné au thême était indispensable; partout des moyens, des accompagnements, des fioritures identiques. On se copie sans vergogne, on se vole sans pudeur, on tripote les mêmes bribes mélodiques, espèce de servantes à tout faire; on emploie pour la cent millième fois le même rhythme brutal, éhonté, stupide, efflanqué, qui

accompagne sur la scène, au-delà des Alpes, tous les guerriers et toutes les *queues-rouges* du globe. Ici l'incohérence, là les ténèbres. Le bruit tient lieu d'harmonie et on se demande avec une sorte de stupeur quel rapport il peut y avoir entre les éclats de cette sonorité sauvage et les niaiseries qu'elle met en évidence. Ce tohu-bohu instrumental, vocal et grotesque exaspère les gens de goût qui cherchent naïvement une idée dans les élucubrations incolores et rebutantes dont il s'agit.

Cependant les journaux annoncent de temps en temps l'apparition soudaine d'un maëstro fraîchement éclos, un soir, aux feux de la rampe, sur une des nombreuses scènes d'Italie. Inconnu hier, le compositeur est illustre aujourd'hui. Son nouvel opéra — il en avait donc composé d'autres ?— lui a valu un triomphe; le public l'a rappelé trente-six fois de suite après le premier acte, et quatre-vingts fois à la fin du spectacle. Il a ramassé vingt bouquets; il a eu une sérénade. Tant mieux. C'est une nouvelle étoile qui se lève, assure-t-on. Voyons cela. J'inspecte l'azur du côté où l'oranger fleurit. Rien. Je m'arme d'un télescope. Rien encore. Je monte à l'Observatoire. Toujours rien. Naturellement mon regard change de direction. Qu'est-ce donc qui brille là, à terre? Tiens! c'est un grain de poudre d'or venu je ne sais d'où et gisant sur la route. La brise le soulève et le fait resplendir au soleil; elle en soulève dix autres, cent autres, mille autres; et tous reluisent, et tous prennent des apparences humaines, et tous entonnent une mélodie qui est toujours la même, tous se la disputent, et tous continuent à briller à quelques pouces du sol, car ils sont couverts de paillettes. Que disent ces pygmées? Ils disent à voix haute: Nous sommes les successeurs des grands musiciens italiens. Je me détourne pour ne plus voir ces ombres bizarres flottant à l'horizon. En ce moment un coup de vent survient et j'entends un ricanement sec et railleur. Je me retourne vivement: la camarde, vieux squelette classique, était debout devant moi et riait à se tenir les côtes. Elle venait de souffler sur le tas des *maëstri :* Poudre d'or, pygmées et paillettes avaient disparu et il n'en restait pas trace.

LOUIS LACOMBE.

LES SOUPIRS D'UNE FLUTE[1]

D'AUTRES soirs, on donnait, comme lever de rideau, le *Rossignol* de Lebrun. Madame Cinti remplaçait mademoiselle Hymm, et Tulou lui donnait la réplique. Vous devinez comme cette année 1829 me laisse encore un grand souvenir : ce fut une représentation unique dans l'histoire de l'art, où le mélodieux Cimarosa fut interprété à la fois par Marietta Malibran, Henriette Sontag et Laure Cinti-Damoreau.

Je deviendrais fastidieuse en nombrant les soirées où l'inimitable Tulou porta mes triomphes à leur apogée. Je traversai triomphante les grandes œuvres de Meyerbeer, et les grands jours du Conservatoire.

Je vis Mendelssohn ravir par sa jeune renommée le public ardent de 1832, avec le *Songe d'une Nuit d'été*, ses quatuors, son otetto et son admirable concerto en sol. Je me trouvais au milieu des hommes que voici : Habeneck, Bertin de Vaux, Baillot, Rubini, Girod de l'Ain, Schlesinger, de Tracy, le peintre Gérard, mesdames Mars, Persiani et Taglioni, les pianistes Hiller et Kalkbrenner, le Saint-simonien Enfantin et le poète V. Hugo, Paganini, Nourrit, Delacroix, Lablache et tant d'autres que j'oublie.... Une circonstance particulière m'a frappée dans l'une des dernières soirées que je passai à l'Opéra. — Tulou se tenait à son pupitre, quand, dans un entr'acte, il vit défaillir l'un de ses collègues de l'orchestre. C'était un artiste, qui avait coutume de lire un bréviaire, et rien n'était plus bizarre que cet homme d'une dévotion sincère,

(1) Voir le numéro du 15 août.

s'isolant par sa piété du lieu où ses occupations l'appelaient. On respectait son originalité et on admirait son rare talent. — « Cher Urhan, lui dit Tulou, en se précipitant vers lui, venez avec moi respirer au dehors une atmosphère plus saine. » Tulou transporta pour ainsi dire son camarade au foyer, où les soins les plus empressés lui furent prodigués, puis une voiture le reconduisit à son domicile de Belleville, où Urhan ne tarda pas à expirer quelque temps après à l'âge de 56 ans....

Je me souviens avoir fait une pérégrination artistique, avec Tulou, par un hiver très rigoureux. Nous étions dans le midi de la France, et néanmoins — comme cela arrive quelquefois — une température sibérienne semblait donner un démenti à notre position topographique. Nous venions de Perpignan nous dirigeant vers Montpellier. Des rafales violentes fouettèrent notre diligence, vraie maison roulante des Messageries Lafitte et Caillard. Le lourd véhicule avançait lentement à travers une épaisse couche de neige. Malgré un attelage de renfort, arrivés près d'une côte, les voyageurs furent obligés de descendre.

O misère! ô fatalité! c'est ce vulgaire incident qui fut l'origine de ma chute et de mes souffrances!

Parmi nos compagnons de route, se trouvait un jeune homme pâle, long et sec. De grands cheveux noirs, plats et gras, mettaient sa nuque à l'abri des frimas. Sa mise décelait à la fois un mélange d'indigence et de faste. Un habit noir collant sur sa personne plutôt qu'il ne la vêtissait, une cravate jadis blanche, des bottines vernies, un chapeau pyramidal, tel était le costume de ce fantastique personnage. Son regard brillant et vif prenait ordinairement, lorsqu'on le fixait, un aspect humble et même béat. Quant à sa parole, l'accent en était si étrange, que je le qualifierais volontiers de familièrement respectueux, si cette façon de m'exprimer peut faire connaître ma pensée. Entre temps, il sifflotait quelque lambeau d'opéra italien. Il avisa Tulou et le prit pour objectif de son verbiage. Hélas !... il ne fut pas nécessaire à l'illustre virtuose d'attendre longtemps pour apprendre que son compagnon de voiture était — disait-il — l'une des merveilles musicales de l'Italie. Tulou prit naïvement la balle au bond, mais quand son interlocuteur sut à qui il venait de lancer une semblable assertion, son allure changea d'aspect.

Le matamore rengaîna sa grande flamberge et vira de bord. Il se disait napolitain et se nomma : *il cavaliere del Fior*, ténor *di primo cartello* de *Santa Radegonda* de Milan.

Il narrait avec une intarissable faconde les palpitantes péripéties de de l'incendie d'un théâtre. Il avait accompli des prodiges de dévouement dans ce sinistre, et à la suite de ses héroïques efforts, le délicieux

timbre de sa voix avait été irrémédiablement altéré. Depuis ce malheur, disait-il, il se servait de la flûte, pour donner un libre cours à sa vocation musicale. Une suite non interrompue de désastres le poursuivait. La fée Guignon était sa *jettatura*. Peu à peu il avait vendu livres, partitions, jusqu'à la flûte elle-même.

Aujourd'hui il cumulait les professions de copiste, d'accordeur et de *dottor della lingua di Dante*. Parlant de sa flûte, « ah! Mossiou, disait-il dans son affreux jargon, c'était encore là ouné voix de perdoue! » — Heureusement, répliqua Tulou avec un malin sourire et un accent affectueux, heureusement que celle-ci peut se remplacer, ce n'est qu'une *voix de bois*. » Atroce calembour qui fut le signal de mes malheurs!

Néanmoins, *il cavaliere* sut si bien capter la commisération du maître, que ce dernier, dont le cœur était à l'égal du talent, lui promit son appui, afin de le soustraire à ses infortunes imméritées.... Le lendemain nous étions dans la petite ville de ***, del Fior apparut chez Tulou. Une souffrance réelle était peinte sur les traits allongés du *professore*. Rempli d'une sympathique émotion, Tulou se souvint de sa promesse.

Il lui offrit d'abord un rouleau d'écus, lui prépara de nombreuses lettres de recommandation, puis me prit — ô mes beaux jours évanouis! — et m'offrit en ces termes à ce chanteur sans voix, à ce flûtiste sans flûte : « Mon ami, l'argent s'épuise, les meilleures recommandations sont sujettes à de nombreuses vicissitudes ; ce qui ne s'épuise pas et appuie une parole obligeante, c'est le travail persévérant et intelligent. De graves devoirs m'appellent à Paris, et, de là, à Nantes. Je médite la création d'une fabrique de flûtes. Conservez celle-ci en souvenir de moi ; ici les luthiers sont rares, étudiez, faites-vous entendre avantageusement. Donnez-moi de vos nouvelles, je m'intéresse vivement à votre sort. Je souhaite que mon instrument vous désenguignonne et qu'il soit pour vous une *flûte enchantée! — Per bacco!* Maëstro, vous êtes le Diou des artistes, s'écria del Fior, j'étais dans le marasme et vous me sauvez du précipice ! vostra générosité me donne la *dolce speranza* de vous *dedicare* toute ma vie *e tutto sospiro della mia anima!* — Vos remerciements me suffisent, adieu, jeune homme, écrivez-moi dans peu de temps ; courage et espérance! » tels furent les derniers mots que j'entendis prononcer par le merveilleux artiste.

O Tulou! m'écriai-je, agitée par de funestes pressentiments! . . . . . Je restai plongée dans un long silence, quand un jour je me sentis retirée de mon étui de velours et introduite brusquement dans le pan d'un vieil habit, en compagnie d'une pipe ignoble et d'un flacon

à essence nauséabonde. J'appartenais à del Fior !.... Pendant quelque temps celui-ci marchait d'un pas précipité. Par une déchirure de son vêtement je m'aperçus qu'il faisait nuit.

Le *cavaliere* s'arrêta devant une maison d'apparence maussade. Le violent mouvement de sa course avait donné au pan dans lequel j'étais blottie l'oscillation d'un pendule. Je heurtai la pipe et la brisai : première éraflure.

Soudain, des doigts malpropres me saisissent.... *il cavaliere* souffle avec rage dans mon corps sonore, et écorche une atroce ritournelle. Etait-ce un signal ? — je ne sais. Toujours est-il qu'après ce début, del Fior monte lestement un escalier à pente rapide et se trouve incontinent dans la chambre d'une deuxième ingénuité riant aux éclats avec un jeune premier du théâtre. L'intrusion burlesque du *cavaliere* donna lieu à la plus interminable série de quolibets de la part des deux jeunes gens. Inhabile dans la riposte spirituelle, del Fior devint furieux et commença à venger son sot amour-propre par des voies de fait.

Il me saisit avec frénésie, asséna de violents coups au jeune premier. Roulée à terre, piétinée, reprise avec rage, mes belles clefs furent tordues ou brisées, mon corps fut couvert d'infâmes meurtrissures ! Enfin, del Fior me remit dans sa poche maudite. Je crus être sauvée, quand tout à coup, il dégringola les escaliers avec un bruit épouvantable ; le fameux flacon se brisa et m'inonda d'un liquide fade et écœurant.

Peu de temps après cette équipée, *il maestro del Fior* annonça un concert. A grand renfort de réclames habiles, à l'aide des lettres de recommandation de Tulou, par ses félines obséquiosités, la servilité de ses démarches, il parvint à recruter un public... Le grand jour ou plutôt le grand soir arrive.

L'auditoire est nombreux et... heureux augure ! paraît animé de dispositions bienveillantes. En premier lieu, le programme annonce une ouverture exécutée par les amateurs de la société d'Euterpe : — applaudissements d'estime. Survient ensuite le bénéficiaire. Mouvement dans la salle ; l'artillerie des lorgnettes fonctionne.

Del Fior s'avance avec grâce, jette avec une fière assurance quelques regards complaisants sur le public, salue légèrement et commence..... C'était la maudite ritournelle du rendez-vous !... On chuchotte, on murmure ; — martyrisée déjà, *il cavaliere* continue mon supplice en me faisant rendre des traits incohérents, des rhythmes sauvages, des sons odieux.

Imperturbable, del Fior recommence les passages et mutile avec flegme des lambeaux de mélodie. Un orage se prépare, *il cavaliere* le

pressent — habitué sans doute à ces sortes de dangers, — il me dépose galamment sur un piano, et souriant s'avance vers l'auditoire : « Mesdames et messieurs, dit-il, zé zouis désolé de l'aventure fatale qui mé frappe. Zé né pouis continuer mon souperbe concerto, car voyez, mesdames (et il entr'ouvrit la bouche), z'ai ouné dent qui mé manque !... excousez l'infortune. Mais ze vais avoir l'honneur de vous donner uné séance dé physique amousante !... »

O Pan ! je vous laisse à penser de quelle manière ce discours fut accueilli. Le formidable rire des dieux de l'Olympe eut un écho ce jour-là dans la salle de concert de ***. Les dames se tordaient dans une hilarité contagieuse, les hommes lançaient apostrophes et quolibets au malencontreux Napolitain. Les uns prenaient cette grotesque mystification en plaisantant ; d'autres, indignés, réclamaient à grands cris le prix de leurs places. Le tumulte augmenta, lorsque l'on vit le *physicien* déployer un jeu de cartes.

Il tenta d'imposer silence en frappant violemment l'estrade du pied. Peine inutile ! la tempête était déchaînée. Tout à coup l'on voit surgir le jeune premier du théâtre. D'un mouvement rapide il s'élance auprès *del cavaliere*, s'empare de moi et se met à battre sur son dos une mesure fantastique.

Je tombai mutilée ! je perdis connaissance et je perdis également quelques-unes des clefs qui me restaient encore !...

Cette scène est restée dans mes esprits troublés comme un horrible cauchemar... Je me réveillai un jour entre les doigts d'un apprenti luthier des Vosges. « Hé, père Michel ! cria-t-il à un ébéniste, son voisin, demain, jour de baptême de mon filleul, le petit Léon, je vous ferai entendre un galoubet perfectionné. » « Entendu ! » répondit une voix joyeuse. Le lendemain, autour d'une table, pareils à une guirlande de fleurs, se tenaient assis ébénistes, entrepreneurs de bâtisses, luthiers et chaudronniers. L'heureux père Michel savourait son bonheur paternel en avalant force rasades d'un petit vin blanc, quand le jeune parrain, qui depuis la veille m'avait fait subir d'horribles tortures pour me transformer, ô Tromlitz ! en flûte Boehm, commença à insuffler une suite de sons qui devaient former une ronde populaire. Tout à coup, il s'interrompit, ses regards venaient de se fixer sur un fragment de journal ainsi conçu : « On nous écrit de Nantes, à la date du 23 juillet 1865, que le célèbre Tulou y vient de succomber dans sa soixante-dix-neuvième année. » — Buvons et chantons, dit l'ébéniste. — Une chanson de Béranger, dit un convive. — *Les Etoiles qui filent !* répondit le luthier.....

Cinq ans après cet épisode, le jeune Vosgien m'emporta par delà les montagnes. Il s'était joint à quelques-uns de ses compatriotes et gravissait les pentes boisées, qui du village de Lapoutroie se perdent sur leur versant oriental, dans les vallées de Sainte-Marie et de Munster. Ces jeunes hommes marchaient résolûment, gravement, comme vers un but austère, comme pour accomplir un devoir sacré. Pas de chants, mais des paroles échangées à voix basse. Les feuilles sèches crépitaient sous une bise glacée ; le vert sombre des hauts sapins se détachait, dans le fond du paysage, sur la neige qui s'arrondissait au sommet du Ballon d'Alsace.

Ce groupe de piétons s'arrêta dans un bourg nomme Hunawihr, nom qui rappelle le souvenir sanglant des Huns se ruant autrefois sur ces contrées. Là on rencontra plusieurs francs-tireurs de Colmar. On ne s'était jamais vu et cependant des poignées de mains fraternelles s'échangèrent de part et d'autre. Au bout de quelques jours, Petrus, le luthier, fut incorporé. On fit des campements dans la forêt de la Hardt ; les uns s'aventurèrent jusque vers le Rhin et le traversèrent avec intrépidité ; d'autres eurent pour mission de tourner la plaine par le flanc des montagnes, afin de dépister des détachements ennemis.

Des lueurs sinistres s'élevèrent certaines nuits à l'horizon ; je me rappelai alors ce que j'entendis à Vienne ; nul doute, j'assistais de nouveau à la guerre. Petrus me portait à sa ceinture, près de sa cartouchière ; il fut convenu, dans la petite expédition qui lui incombait dans les montagnes, de rallier ses compagnons par quelques-unes de mes notes.

Ils partirent une vingtaine environ. On se dirigea vers les Trois-Epis, au-delà de Colmar ; on laissa l'hôtellerie du Vieux-Château à droite, et on pénétra dans les gorges qui mènent au burg de Hohenkœnisberg (Haut-Mont-Royal).

Soudain on signala des uniformes badois au détour d'une vallée. Un malencontreux coup de feu part de notre côté ; à peine Petrus a-t-il le temps de réunir ses quelques hommes que déjà surgissent à travers les broussailles une multitude d'ennemis. Des décharges terribles ébranlèrent tout à coup les échos, en se répercutant dans les montagnes avec des roulements sinistres... Une balle frappa mortellement l'enfant des Vosges ; une autre m'atteignit et brisa la moitié de mon corps..... Aujourd'hui, ô Pan ! vous me voyez dans la baraque d'un bûcheron, d'un *schlitter*. Le pauvre homme a rendu un pieux devoir à Petrus et m'a recueillie. A peine puis-je sourire à la grande Nature, qui est toute harmonie ; je pleure l'humanité, et aspire à rentrer dans le néant d'où vous m'avez soustraite, ô dieu Pan !.....

A. THURNER.

DE L'ÉTAT ACTUEL

DE LA

MUSIQUE EN ITALIE

Notre collaborateur, M. le chevalier Van Elewyck, docteur ès-sciences politiques et administratives, maître de chapelle de la collégiale de Saint-Pierre, à Louvain, etc., etc.; vient de publier, sous ce titre : *De l'état actuel de la musique en Italie*, le rapport officiel qu'il adresse à M. le Ministre de l'Intérieur de Belgique, au retour de la mission artistique dont il a été chargé en Italie.

M. Van Elewyck a visité tous les Conservatoires, les principales Maîtrises de chapelle et un bon nombre d'écoles privées. Il n'a pas négligé la musique profane, les concerts, les théâtres, les orchestres militaires, les chants populaires, les tendances nouvelles des compositeurs, la critique, en un mot tout ce qui concerne la propagation de l'art.

Son rapport, divisé en deux parties, est le résumé de cette inspection.

Dans la première, il passe en revue les choses intéressantes qu'il a rencontrées ville par ville; dans la seconde, il expose des considérations générales et des conclusions pratiques au point de vue de la Belgique.

M. Van Elewyck nous a permis, à titre de bonne confraternité, de publier ici les parties de son travail qui nous paraîtraient les plus aptes à exciter l'intérêt de nos lecteurs, et sa compétence reconnue, en matière de pédagogie musicale, nous fait justement croire qu'elles seront accueillies, comme elles le méritent, par nos lecteurs.

Nous avons suivi, dans ces extraits, l'ordre des villes d'Italie adopté par notre collaborateur dans son rapport général.

GÊNES

La gloire de l'établissement génois (le Conservatoire), c'est son antique et admirable salle de concert. Au point de vue de la beauté architecturale et de l'acoustique, nulle ville d'Italie ne possède une salle qui en approche. Elle fut construite autrefois par les pères Oratoriens, ce qui est tout dire.

Quel est le musicien au courant de l'histoire, qui ne sache ce que St. Philippe de Néri et ses disciples ont fait, dans toute l'Italie, pour la propagation de la bonne musique? C'est pour eux qu'Animuccia, Palestrina et tant d'autres compositeurs de génie ont spécialement écrit. C'est chez eux qu'est né l'*Oratorio*, l'épopée musicale, la forme la plus élevée de l'art.

Aussi, quand on se rappelle que l'Église catholique, de l'aveu même de ceux qui ne croient pas à ses dogmes, a été de tout temps la mère nourricière des beaux-arts, on se demande, en entrant dans la salle des Oratoriens de Gênes, comment il a pu venir, de nos jours, à l'esprit d'hommes sérieux, de réclamer la proscription de la musique de nos temples! A entendre ces écrivains, il ne nous resterait plus qu'à faire un auto-da-fé de milliers de chefs-d'œuvre. Ils ne savent pas que l'unité diatonique en musique est absolument la même chose que la monochromie en peinture. Que diraient-ils s'il fallait enlever de nos basiliques les toiles de Michel-Ange, de Raphaël, de Rubens et de Fra Angelico lui-même! Car Fra Angelico était polychromiste comme tous les peintres, et il n'existe pas d'église au monde où, seuls, les tableaux en grisaille aient été admis.

Du reste, dans les rares diocèses où ces demandes ont été faites, il se trouve que là précisément le plain-chant et le jeu de l'orgue laissent, comme exécution, le plus à désirer. D'où il résulte qu'après avoir tenté de supprimer toute musique pluritonique et tout orchestre, on n'avait rien de présentable à mettre à la place

Je supplierai toujours les catholiques de ne pas oublier que l'homme qui, dans les temps modernes, a le plus fait pour la musique sacrée, qui a appelé à lui les plus grands compositeurs, qui a organisé ces séances sacrées dans lesquelles est né l'*Oratorio*, saint Philippe de Néri, a été élevé par les Souverains Pontifes aux honneurs de la canonisation!

BOLOGNE

Le Conservatoire (*Liceo musicale*) a subi une grande transformation en 1804. Il s'est appelé *Liceo Filarmonico* depuis 1805, puis *Liceo Rossini*, enfin *Liceo Comunale*. Rossini y fit ses études sous le P. Mattei et plus tard (de 1839 à 1848), il en fut le Directeur honoraire (1).

Le lycée se trouve actuellement sous le régime du règlement promulgué par l'administration municipale en 1860. Il ne constitue pas, à proprement dire, un Conservatoire royal, d'où résulte que son organisation n'a pas dû être approuvée par l'Etat.

Le Conservatoire tend à réaliser, autant que possible, l'unité et la systématisation dans les méthodes. Celles-ci sont adoptées après une discussion approfondie au sein de la réunion académique des professeurs. Le maître de la classe inférieure est complétement assujetti à celui de la classe supérieure. De même, le *Maestrino* (chef de file dans une classe) est subordonné à son professeur et n'a, sur ses condisciples, que l'autorité qu'on lui délègue momentanément.

Il y a des exercices d'ensemble pour les instruments à cordes et des exercices à grand orchestre, où les élèves compositeurs sont appelés à produire leurs essais.

Le nombre total des élèves du Conservatoire de Bologne est actuellement d'environ 150. Ils sont tous externes.

Bologne possède aussi une *Académie philharmonique*, véritable société savante dont l'histoire mériterait de faire l'objet d'un travail spécial. Elle date de 1666, selon d'autres de 1668, et a pour principal fondateur un noble bolonais, Vincenzo Maria Carati.

Elle jouit, aujourd'hui encore, des prérogatives de la personnalité civile.

Les académiciens sont divisés en deux classes : les *Numerari* et *Onorari*. A cette dernière sont associés les savants et les compositeurs illustres de l'étranger. L'artiste qui désire obtenir le grade de *Maestro compositore numerario* doit fournir une fugue à cinq parties réelles,

(1) Dans son testament, Rossini laisse, par décision, à la ville de Bologne, une somme de cent francs pour l'hospice des pauvres, et une autre, également de cent francs, à l'établissement *Della Vita*. Il avait quitté Bologne en 1848, à cause des avanies que les révolutionnaires lui y avaient faites, parce qu'ils le savaient être partisan de Pie IX, en l'honneur de qui il avait écrit une composition.

écrite sur un thème désigné par le sort, un motet religieux composé sur une base de plain-chant développée en quatre parties d'imitation et, enfin, une composition dans le style fleuri, avec accompagnement d'orchestre. Les conditions sont moins difficiles à remplir pour celui qui aspire à devenir *Maestro compositore onorario*. Il suffit de présenter un fugue à cinq parties réelles et de communiquer deux partitions, l'une purement symphonique et l'autre pour voix avec accompagnement d'orchestre. Il faut, en plus, une déclaration d'un maître connu de l'Académie, certifiant que les œuvres sont bien réellement composées par l'aspirant au grade d'académicien honoraire.

L'Académie, en sa qualité de personne civile, a à sa tête : un Représentant du Fondateur, un Président, un Vice-Président, un Directeur ecclésiastique, deux Conservateurs, trois Conseillers pour les affaires d'art et deux pour les affaires d'administration, trois Avocats consultants, un Secrétaire, un Sous-Secrétaire, un Caissier, un Archiviste, un Économe, un Contrôleur, un Notaire, un Procureur, un Médecin et un Chirurgien ! On le voit, cette Académie constitue une véritable famille de musiciens, groupés par les liens de la plus intime confraternité.

Indépendamment des séances littéraires et musicologiques qu'elle tient, elle organise des exercices publics pour l'interprétation des œuvres composées par les académiciens ou pour eux.

En exécution du testament de son fondateur, la fête de saint Antoine de Padoue doit être solennisée par une messe et des vêpres en musique. Les membres ont entre eux une association pieuse pour les services religieux en cas de mort. Ils ont aussi une caisse de prévoyance en faveur de ceux qui pourraient se trouver dans la nécessité d'y recourir.

L'*Académie philharmonique* de Bologne jouit d'une réputation européenne. Elle a rendu d'incontestables services à la propagation de notre art. Les plus grands artistes comme les plus savants musicologues se sont toujours trouvés honorés d'en faire partie. Elle a eu ses vicissitudes et ses tiraillements. Ses polémiques avec le *Liceo comunale* sont connues en Italie, mais des querelles de ce genre sont inévitables dans une ville où la rivalité n'existe qu'entre deux établissements. Du reste, en supprimant les points d'aigreur personnelle qui s'y sont souvent trouvés mêlés, on peut dire de cette lutte que du choc des intelligences est souvent née la lumière.

La basilique de San Petronio à Bologne possède une maîtrise de chapelle remarquable, dont le directeur est M. le chevalier Gaetano Gaspari.

Voici les proportions vocales et instrumentales de la maîtrise de San

Petronio : 1 organiste, 15 chanteurs (ténors et basses), 11 violons (6 premiers, 5 seconds), 2 altos, 2 violoncelles, 4 contrebasses, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette et 1 trombone. Ce sont à peu près les proportions des maîtrises de Bavière et de la Basse-Autriche. Ce sont aussi celles de plusieurs villes flamandes de Belgique. Les membres de la maîtrise reçoivent des appointements mensuels et ont droit à une pension de la part de la Fabrique.

Je n'ai qu'un reproche à adresser à cette organisation, c'est qu'elle perd de vue l'éducation des enfants. Sans l'emploi d'enfants dans une maîtrise, il est impossible de créer des traditions.

FLORENCE

Il. R. Istituto musicale fiorentino a pour but l'enseignement de l'art musical sous toutes ses formes, tant au point de vue pratique, par les cours nombreux qui sont donnés dans son Conservatoire, qu'au point de vue de la théorie, par l'étude des questions scientifiques qu'aborde et élucide la section académique. Il n'est pas de progrès préconisé pour l'une ou l'autre des branches de la musique que l'Académie de Florence n'examine à fond et ne cherche à propager dès qu'elle en a reconnu la valeur.

L'*Istituto,* hâtons-nous de le dire, cherche moins à produire des virtuoses et des savants hors ligne qu'à élever lentement, mais sérieusement, le niveau général de l'art. Le règlement organique insiste sur ce point.

L'enseignement est gratuit. L'établissement, à la différence de ceux dont nous avons parlé jusqu'à cette heure, a toutes les prérogatives d'un Conservatoire royal. Le nombre des classes, tel qu'il est fixé par un décret royal, se trouve ainsi placé sous le contrôle direct et permanent du gouvernement.

Outre la classe de lecture musicale proprement dite, il y a une classe de solfége pour les instrumentistes, et une autre pour ceux qui se destinent au chant. Nos petites villes de province, en Belgique, feraient bien d'adopter pour leurs écoles cette division.

Les classes de piano sont nombreuses. En général, elles sont bien données. On pourrait demander peut-être que, pour ces cours, les instruments fussent de meilleure qualité, ce qui faciliterait aux professeurs l'enseignement de la musique classique. Il est si nécessaire dans le style d'imitation de faire ressortir les diverses parties réelles de la partition !

Ce n'est, à Florence, ni de la faute du maître ni de celle de l'élève si, pour les détails d'interprétation, le piano ne répond pas au jeu de l'exécutant.

L'accompagnement sur la basse chiffrée et la lecture des grandes partitions comportent cinq années de travail. C'est peut-être un peu long pour une branche spéciale que les élèves, en général, n'ont pas à approfondir isolément. Il est bien rare, en effet, qu'on n'y joigne pas l'étude de la composition proprement dite et celle de l'orgue.

L'école d'harmonie et de contrepoint compte trois années pour l'harmonie et deux années pour le contrepoint. Total, pour le cours entier : cinq ans.

Le cours de contrepoint fugué, de fugue proprement dite et de haute composition se donne en cinq années, savoir : une année pour le contrepoint fugué, deux pour le canon et la grande fugue, et deux pour la composition. Les récipiendaires de ce cours ont à étudier l'histoire et la littérature italienne, la littérature française ; ils *doivent savoir assez de latin pour ne commettre aucune erreur dans la prosodie des textes liturgiques.* Il leur est strictement enjoint de fréquenter, de même que les élèves de basse-continue, d'orgue et d'harmonie, la classe d'esthétique et celle de l'histoire spéciale de l'art musical. Ces derniers cours se donnent en deux ans. Enfin, les mêmes récipiendaires ont encore à suivre les classes de chant, de déclamation lyrique, celles de perfectionnement des instruments et notamment du violon.

Le cours de harpe comprend sept ans d'études, ce qui me paraît un peu long.

Les classes de chant se donnent en six ans, mais, avec les classes de perfectionnement, qui sont de trois ans, elles constituent un ensemble de neuf années. Les élèves qui ont chanté, pour moi, sans être supérieurs à ceux de nos Conservatoires royaux de Bruxelles et de Liége, m'ont paru plus forts que ceux de Naples, mais inférieurs à ceux de Milan. Il est bon d'ajouter qu'une comparaison comme celle que je viens de faire n'est pas absolue et ne peut se prendre comme criterium de la valeur intrinsèque des cours.

Il n'y a pas, au Conservatoire royal de Florence, de distribution de prix. On y considère les dons de prix comme des occasions de partialité (avis très contestable à mon sens). Mais il y a de fréquentes exécutions publiques, d'où résulte un contrôle permanent de l'opinion. Enfin, on accorde des subsides pécuniaires aux élèves les plus méritants.

Terminons notre aperçu sur l'Institut royal de Florence par quelques mots sur sa bibliothèque. Elle est divisée en deux grandes sections, dont

la première se compose d'ouvrages de littérature musicale, et la seconde, de partitions.

La partie la plus considérable provient des collections de la famille Grand-Ducale de Toscane, particulièrement de celle du duc Ferdinand III, qui fut un amateur éclairé. Ce sont des compositions sacrées, théâtrales et symphoniques.

La bibliothèque est riche, surtout en œuvres de l'école allemande.

Les livres et les partitions de l'ancienne Académie des Beaux-Arts sont venus se joindre à ceux de l'*Istituto ;* enfin, l'ensemble de la bibliothèque s'est trouvé encore accru par des collections privées provenant de diverses familles.

L'*Istituto* possède quelques instruments rares, fabriqués par des luthiers célèbres, tels que Gabrielli, Ruggiero, Amati, Stradivarius.

Je me résume en deux mots : L'Établissement royal de Florence est une des bonnes créations des temps modernes. Il est destiné à occuper une place brillante dans l'histoire de l'art. Son savant président et les intelligents collaborateurs qu'il a groupés autour de lui, tant à l'Académie qu'au Conservatoire, ont réussi à doter la ville d'un des plus beaux joyaux de sa couronne artistique.

La musique dite de chambre est en honneur à Florence. Qui ne connaît, de nom au moins, le célèbre cercle florentin *Società del Quartetto ?*

Voici deux mots sur son origine :

En 1859, le docteur Abrahamo Basevi suspendit, à cause de la guerre, la publication de son journal *l'Armonia.* Il crut alors être utile et agréable aux amateurs de bonne musique par la création d'une autre œuvre. Il organisa des exécutions de quatuors de Beethoven. Ces séances furent nommées d'abord *Mattinate Beethoviane.* Elles eurent pour principaux interprètes les professeurs Giovacchini, Bruni, Laschi et Sbolci. Le succès fut tel que, la même année, on résolut de fonder un cercle spécial de musique classique, sous le titre de *Società del Quartetto.* De 1861 jusqu'à nos jours, la Société organisa une foule de fêtes, encouragea les compositeurs par des concours, stimula les exécutants par des impressions vendues à bon marché et par la fondation du journal *le Boccherini*, œuvres dans lesquelles M. l'éditeur Guidi a une large part. Rien d'étonnant si, en peu de temps, le Cercle du *Quartetto* arriva à la célébrité.

On créa des Membres protecteurs et des Membres effectifs, et on fit appel aux illustrations étrangères, parmi lesquelles je citerai Meyerbeer et notre vénérable directeur de Bruxelles, feu M. Fétis père.

En 1863, la Société commença à donner des concerts populaires, dont les premiers débuts furent brillants.

Elle organisa aussi, dès 1864, des conférences sur la musique. Celles-ci réussirent non moins bien. C'est à l'exemple du quartette de Florence et en imitant les nombreux sacrifices que M. l'éditeur Guidi s'était imposés pour développer l'œuvre, que M. l'éditeur Ricordi, de Milan, fonda à son tour, en cette dernière ville, une société semblable (1864).

En 1865, sous la direction de M. Basevi, le Cercle florentin donna des séances historiques, dans lesquelles furent produites les œuvres des anciens maîtres de l'école italienne.

Dès cette époque aussi, le célèbre violoniste Bazzini, aujourd'hui professeur de composition à Milan, et son émule, Giovanni Becker, apportèrent leur vaillant concours aux concerts de la Société.

En 1866, on reprit les concerts populaires, avec un personnel de plus de cent exécutants, placés sous l'habile direction du chevalier Théodule Mabellini.

En 1868, on organisa des concerts avec Conférences, qui intéressèrent vivement le public. Puis, il y eut des concerts symphoniques, placés sous la haute direction du marquis d'Arcaïs, du commandeur Casamorata, du professeur Cianchi et d'autres artistes. Enfin, le Gouvernement accepta d'être le Protecteur de la Société.

En résumé, le quartette florentin, qui est peut-être aujourd'hui dépassé, en fait de valeur, par celui de Milan, est une gloire pour la Toscane et a rendu d'incontestables services à l'art.

Les grands concerts symphoniques que l'on donne aujourd'hui à Florence, sont tous fort beaux. Pendant mon séjour en cette ville, il y en a eu de très remarquables. J'ai aussi assisté, dans la salle des répétitions du théâtre, à l'audition de deux quatuors composés par M. Giulio Roberti. Unité, variété, finesse de détails, contraste, gradation, toutes ces qualités se trouvent réunies dans ces partitions et leur mériteraient certainement les honneurs de l'impression.

Quant à la musique sacrée, on serait dans le vrai en disant qu'elle mérite un blâme sévère. Le clergé s'est, pour ainsi dire, résigné à renoncer au concours de l'orchestre, à cause du style concertant et théâtral. Mais il n'a pas assez remarqué qu'il manquait d'organistes pour remplacer, par un jeu sévère et correct, la frivolité des ariettes symphoniques.

J'ai entendu, à l'église des PP. Franciscains du Borgo Ognissanti, jouer sur l'orgue, pendant la grand'messe du dimanche, des fragments d'opéra alternant avec les chœurs de la liturgie et produisant la plus détestable cacophonie.

ROME

A Rome, je me suis, pour ainsi dire, exclusivement occupé de musique religieuse, et seulement au point de vue de la pratique.

J'aurai à parler du plain-chant, de l'orgue et de la musique chorale.

Absence complète d'unité dans le plain-chant, multiplicité d'éditions, accompagnements d'orgue très divers, mais presque tous fort incorrects, voilà le résumé fidèle de l'état actuel des choses à Rome.

Tout plain-chantiste sait qu'on peut exécuter les sublimes mélodies du rituel de deux manières différentes : ou bien à l'allemande, en chantant lentement, gravement, en appuyant sur le son des voyelles et, partant, sur leur valeur dans l'échelle de la gamme diatonique; ou bien à l'italienne, ce qui est indubitablement l'ancienne tradition de l'Église. La deuxième manière permet la note d'agrément, le supplément d'ornement et exige une grande force de rhythme dans l'articulation de la consonne. On ne pratique à Rome ni l'une ni l'autre de ces méthodes. Dans mainte église de second rang on ne semble pas même se douter de l'existence de deux systèmes.

L'accompagnement d'orgue laisse non moins à désirer. Le style des organistes est léger dans leurs préludes et improvisations ; on dirait qu'ils prennent plaisir à faire entendre des motifs profanes. Ajoutons que la plupart d'entre eux n'ont pas fait d'études sérieuses. Ce sont, dans les églises desservies par des religieux, des membres de l'ordre ou de la congrégation, auxquels aucun maître compétent n'a enseigné les vrais principes.

Comme valeur instrumentale, les orgues sont rort incomplètes. Les Italiens ignorent les progrès réalisés en France, en Belgique, en Angleterre et en Allemagne depuis un demi-siècle. Les jeux dits de fond, sont insuffisants. On y emploie exclusivement les anciens registres de mutation et de fourniture, lesquels donnent à la sonorité le caractère nasillard du *cornet* ou le son strident du *plein-jeu*. Mais ces registres manquent absolument des effets graves et mélodieux qui caractérisent la musique religieuse, et de la variété de timbre et d'harmonie dont s'est enrichie la facture moderne. Le nombre des claviers est minime. Les pédales séparées, à double gamme complète, sont inconnues.

J'ai eu le bonheur de voir, un jour, à Paris, dans le cabinet d'études du plus grand facteur de notre siècle, un plan, travaillé pendant de longues années, pour doter Saint-Pierre du Vatican d'un orgue monumental, gigantesque, digne des immenses proportions de ce temple. Le

plan a été conçu par pur amour de l'art et ne sortira peut-être jamais du cabinet où il a été élaboré. Que de fois cet hiver, en écoutant dans la Basilique Vaticane les accords des petites orgues portatives qu'on y emploie, ai-je pensé à la belle conception de M. Aristide Cavaillé-Coll ! Son œuvre serait le complément naturel des splendeurs que le Bramante, Raphaël et Michel-Ange y ont accumulées. En matière d'art, il n'y a pas de frontières, et ce n'est pas parce qu'un compatriote ne l'a pas imaginé que je me dispenserai de louer l'admirable projet de M. Cavaillé.

J'arrive au chant d'ensemble dans les basiliques.

J'ai eu l'honneur de le dire à deux grands maîtres de chapelle de Rome, je comprends pourquoi, à notre époque, les Belges n'ont plus cette vive admiration que nos parents professaient pour les chœurs des maîtrises italiennes, et, notamment, pour ceux de la ville éternelle. Que de progrès sous le rapport du chant sans accompagnement ont été réalisés en Belgique depuis une quarantaine d'années ! En 1830, nous ne possédions pas trois Sociétés de chœurs. Peu après cette date, MM. de Marneffe et Lintermans, à Bruxelles, Louis de Clercq, à Gand, les chevaliers de Burbure, à Termonde, se mettaient à l'œuvre pour créer des Sociétés chorales, et aujourd'hui notre chère Patrie en compte plus qu'elle n'a de clochers de paroisses ! Certes, nos chœurs à voix d'hommes seules ne conviendront jamais pour l'interprétation du contrepoint ecclésiastique, dont les parties de soprani et d'alti constituent des éléments virtuels. Mais l'expression, la justesse, l'aplomb, l'ensemble, l'antithèse des effets ont fait des progrès inespérés en Belgique. Il ne serait plus possible, aujourd'hui, à un directeur belge d'entendre les chœurs d'Italie sans recevoir, au premier abord, une impression de désappointement. Et cette impression est plus forte encore, parce que nous n'exécutons presque jamais le contrepoint palestrinien, dont les traditions sont perdues dans nos contrées depuis un siècle. Or, la musique *Alla Capella* a, elle aussi, ses effets de couleur expressive, mais totalement différents de ceux de la transitonie moderne.

A Rome, les traditions anciennes de l'interprétation du style diatonique existe encore, mais affaiblies. J'ai été étonné de la lenteur des mouvements imposés dans le chant des fugues. De plus, une chose défectueuse à tous égards, est la disposition indiquée aux chanteurs dans les tribunes. En général, ces tribunes sont élevées au chœur dans une partie latérale d'où le son ne peut se propager d'une manière ample et soutenue. Il en résulte des effets d'écho qu'on éviterait en réunissant les chanteurs à l'entrée du chœur ou derrière le maître-autel. Les maîtres

de chapelle, au lieu de ranger leurs hommes en demi-cercle, d'où résulterait que chaque partie pourrait entendre ce que chantent les trois autres parties, les placent comme suit : les soprani en avant, puis les alti, puis les ténors, puis les basses. Évidemment, dans les dispositions actuelles, les derniers chantent sans savoir l'effet que produisent devant eux les voix plus élevées.

Heureusement que les choristes romains ont un rare talent pour conserver le diapason tonal. Je l'attribue à leur longue habitude de chanter sans accompagnement. Sous ce rapport, les maîtrises italiennes sont bien supérieures à celles de notre pays.

On fait beaucoup de musique dans le style moderne en l'église principale des RR. PP. Jésuites. Les puristes, à Rome, en trouvent le genre trop concertant. Je dois me ranger à cet avis quant aux solos de virtuosité. Mais il ne faut pas oublier que les Pères Jésuites sont encore à peu près les seuls religieux qui aient à cœur d'encourager la composition sacrée, et si une restauration de l'art s'accomplit, ce qui est inévitable, elle s'intronisera chez eux.

Aucun artiste n'ignore l'intérêt tout spécial que notre Saint-Père le Pape porte à la musique sacrée. On sait les mesures nombreuses que Pie IX a prises dans le cours de son long règne pour améliorer cette branche de l'art et la ramener à sa splendeur d'autrefois. Une des meilleures créations du Souverain Pontife est l'institution de l'école de chant de *San Salvatore in Lauro*. En formant les enfants, dès leur bas-âge, au service des maîtrises, en utilisant le timbre argentin et frais de leurs belles voix, en les faisant concourir aux exécutions de tous les dimanches et fêtes, on développe l'émulation dans les générations futures et la réforme suivra naturellement. Seulement, quand on veut utiliser des voix non formées, il faut faire un choix de morceaux adapté à leurs moyens physiques. Peu de partitions de l'ancienne école romaine leur seront accessibles. Ce que je dis ici est facile à démontrer. Un enfant de dix à douze ans ne saisira pas plus la magnificence du contre-point palestrinien qu'il ne déclamera parfaitement les beaux vers du Dante ou qu'il ne comprendra la grandeur du Moïse de Michel-Ange.

Il conviendra donc que les compositeurs s'exercent à écrire dans des conditions vocales inconnues aux maîtres anciens, ou, pour mieux dire, inappliquées par eux.

Le Chevalier VAN ELEWYCK.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Nous avons annoncé dans notre précédent numéro qu'une allocation de 10,000 francs avait été votée par le Conseil municipal de Paris pour encouragement à la musique. Voici de quelle façon cette somme sera répartie :

1° Un prix de 300 francs et un de 200 francs aux deux instituteurs d'écoles communales laïques qui présenteront les meilleurs élèves de musique parmi les jeunes garçons admis à cet enseignement..... ..... 500 francs.

2° Trois médailles de 500 francs chacune aux établissements libres d'enseignement musical qui, par leur bonne organisation, le nombre et le mérite des professeurs, les matières enseignées, etc., offrent un ensemble de nature à élever le niveau de l'instruction musicale en dehors du Conservatoire..... 1,500 francs.

3° Un prix annuel de 3,000 francs à l'œuvre musicale la plus remarquable qui se sera révélée en dehors du théâtre (symphonie, oratorio, etc.)..... 3,000 francs.

4° Deux prix de 1,000 francs chacun pour un chant à voix seule, destiné à être chanté à l'unisson par le peuple, et un chant à quatre voix destiné aux orphéons de la Ville de Paris. Ces pièces devront avoir pour objet la grandeur et l'amour de la patrie. Elles seront l'objet de concours de poésie et de musique. Les poètes recevront chacun 500 fr. pour leur poëme. 3,000 francs.

5° Deux prix de 500 francs chacun aux sociétés chorales particulières qui présenteront le meilleur chœur de femmes..... 1,000 francs.

6° Retenue annuelle de 1,000 francs pour couvrir les frais d'examen de musique pour les jeunes filles qui se destinent au professorat. Des diplômes de capacité, pour la musique à deux degrés, seront le complément des diplômes délivrés pour l'instruction ordinaire par la Ville de Paris. 1,000 francs.

— La déclaration suivante, par laquelle est abrogée la section 3 de l'article IV de la convention concernant les droits d'auteur conclue entre la Grande-Bretagne et la France le 3 novembre 1851, vient d'être publiée dans la *Gazette officielle* de Londres.

« Le gouvernement de Sa Majesté la reine du Royaume-Uni de la Grande-

Bretagne et d'Irlande et le gouvernement de la République française, désirant assurer plus complétement dans chacun des deux pays la protection légale de la propriété des œuvres dramatiques et prévenir les difficultés d'interprétation que peuvent faire naître les procès contre le plagiat d'ouvrages passant pour des imitations ou des adaptations faites de bonne foi, sont convenus des dispositions suivantes :

» Est abrogé le paragraphe 3 de l'article IV de la convention du 3 novembre 1851, concernant la garantie réciproque de la propriété des œuvres littéraires ou artitisques, dont la teneur est comme suit : « Il est entendu que la protection stipulée par le présent article n'est pas destinée à empêcher les imitations ou les adaptations faites de bonne foi d'œuvres dramatiques à la scène, en Angleterre et en France respectivement, mais seulement les traductions plagiaires. »

» En conséquence, en décidant les questions de plagiat d'œuvres dramatiques, les cours de justice des pays respectifs appliqueront l'article 4 de ladite convention du 3 novembre 1851, comme si le paragraphe 3 sus-énoncé n'y avait pas été inséré.

» La présente déclaration aura la même valeur et la même durée que la convention du 3 novembre 1851, à laquelle elle est annexée.

» En foi de quoi, les soussignés, dûment autorisés à cet effet, ont signé la présente déclaration et y ont apposé leurs sceaux.

» Fait double à Londres, le 11 août 1875.

» Signé : DERBY,
» D'HARCOURT. »

— M. Massenet vient de terminer la partition du *Roi de Lahore*, opéra en trois actes, paroles de M. L. Gallet.

— La reprise des *Dragons de Villars*, à l'Opéra-Comique, redonne une certaine actualité au souvenir suivant, rappelé par Dorante, le courriériste de la *Patrie :*

C'est à l'École des Beaux-Arts, rue des Petits-Augustins, maintenant rue Bonaparte, que les concurrents pour le grand prix de composition musicale furent d'abord mis en loge. Il s'agissait d'une réclusion de trente et un jours.

Dans ces heures d'isolement, quand l'inspiration faisait obstinément défaut et que la nostalgie de la maison paternelle commençait à gagner l'esprit, quelques tempéraments nerveux, mal apaisés par de froides récréations au milieu d'une société sans confidence, parmi des camarades nécessairement rivaux, arrivaient facilement à l'exaltation et à la fièvre.

Un jour, l'un d'eux, pris d'une espèce de délire, déchira en morceaux son œuvre terminée, renonçant ainsi au concours et à ses chances.

Le père Pingard ramassa précieusement les débris de la cantate mutilée, les rassembla au moyen d'une infinité de petites bandes de papier végétal, et engagea vivement le concurrent désespéré à se présenter au concours.

Cette cantate eut d'emblée et du premier coup le grand prix de composition musicale.

Elle était d'Aimé Maillart, l'auteur de *Gastibelza*, des *Dragons de Villars*, des *Pêcheurs de Catane* et de *Lara*.

— Johann Strauss travaille en ce moment à remanier la partition d'un opéra-bouffe qui a obtenu cet hiver un vif succès dans la capitale de l'Autriche.

Le livret allemand est intitulé : *Cagliostro à Vienne*. La traduction française s'appellera la : *Jeunesse de Cagliostro*.

— Nous lisons dans le *Ménestrel :*

Les répétitions au théâtre de Bayreuth sont terminées, et la petite ville si vivante et si animée pendant quelques jours est rentrée dans sa tranquillité coutumière. Les rapports entre le maître et ses visiteurs ont été pleins de cordialité, mais madame Cosima Wagner ne leur a pas toujours fait bon visage. Elle a brouillé son mari non-seulement avec le ténor Niemann et madame Marianne Brandt, mais encore avec plusieurs journalistes qui avaient défendu la cause wagnérienne *unguibus et rostro*. C'est Hans de Bulow qui doit se frotter les mains!

— Voici un document très curieux : c'est le contrat fait entre le duc Sforza Cesarini, directeur du théâtre de la *Tour-Argentine*, à Rome, et le maëstro G. Rossini, pour l'opéra le *Barbier de Séville*.

THÉATRE NOBLE DE LA TOUR ARGENTINE.

Rome, 15 décembre 1815

Le présent a été fait sous seing privé, mais qui aura la même valeur qu'un contrat enregistré, stipule entre les parties contractantes :

Monsieur le duc Sforza Cesarini, directeur du susdit théâtre, commande au maëstro G. Rossini, pour la prochaine saison du carnaval de 1816, lequel Rossini promet et s'engage à composer et mettre en scène le second opéra bouffe qui sera représenté pendant la dite saison au théâtre indiqué, et sur le libretto si nouveau ou si ancien qui lui sera donné par le directeur.

Le maëstro Rossini s'engage à remettre la partition à la moitié du mois de juin et de l'adapter à la voix des chanteurs, tant pour la bonne réussite de la musique que pour la convenance et les exigences des chanteurs.

Le maëstro Rossini admet aussi et s'engage à se trouver à Rome, pour répondre au présent contrat, pas plus tard que la fin de décembre courant et de remettre à la copie le premier acte de son opéra, parfaitement complet le 20 juin 1816. Ainsi dit, le 20 juin, afin de pouvoir faire les répétitions promptement, et de pouvoir mettre en scène le jour qu'il plaira au directeur, lequel a fixé la première représentation vers le cinq février. Le maëstro Rossini devra également remettre à la copie, en temps voulu, le second acte de son opéra, pour pouvoir être mis en scène le jour ultérieurement indiqué; autrement le maëstro Rossini s'exposerait à tous les dommages, *parce qu'il doit en être ainsi et pas autrement*.

Le maëstro Rossini sera en outre obligé de diriger son opéra selon l'usage,

et d'assister personnellement à toutes les répétitions de chant et d'orchestre, toutes les fois que cela sera nécessaire, tant au théâtre qu'autre part, à la volonté du directeur; il s'oblige encore à assister aux trois premières représentations qui seront données consécutivement et en diriger l'exécution à l'orchestre, etc., etc., parce qu'il doit en être ainsi et pas autrement.

En récompense de ses fatigues, le duc Sforza Cesarini s'oblige à lui payer la somme et quantité de *trois cents écus romains* après les trois premières représentations, qu'il devra diriger à l'orchestre.

Il est convenu qu'en cas d'interdiction ou de clôture du théâtre, soit par le fait des autorités, soit pour tout autre motif imprévu, il sera fait suivant les habitudes des autres théâtres de Rome.

Pour garantir l'entier assentiment au premier contrat, il sera signé par le directeur susdit et par le maëstro G. Rossini; de plus, le directeur accorde le logement au maëstro Rossini pour tout le temps du contrat dans la même maison assignée à M. Luigi Zamboni.

— « Dans un coin ignoré du vieux Paris, dit M. F. Oswald, du *Gaulois*, vivent un vieillard de quatre-vingt-dix ans et sa fille, vieille demoiselle, qui n'a eu en sa vie qu'une passion, la musique, et qu'un amour, le chevalier Gluck, amour innocent et respectable s'il en fut. Lisant un jour les pages de Berlioz sur le créateur vénéré de la musique dramatique en France, pages débordantes d'enthousiasme, un passage la frappa, celui où le compositeur français s'écrie : « Il ne se trouve donc pas un prince soi-disant protecteur « des arts assez riche pour venger la mémoire de Gluck des vulgaires éditions « qu'on a infligées à ses partitions, et nous rendre dans leur splendeur pre- « mière ces œuvres qui sont notre livre sacré ? » La vieille demoiselle se dit: Puisque ce prince-là ne s'est point rencontré, c'est moi qui élèverai ce monument à la gloire de mon chevalier! On fit le compte de la fortune du respectable ménage, du vieillard et de sa fille, on en déduisit le nécessaire pour la vie de tous deux. Quarante mille francs restaient disponibles : Gluck sera vengé des éditions profanes! L'édition est commencée, une des œuvres a déjà paru. » Ajoutons à notre tour que cette noble et courageuse enthousiaste se nomme mademoiselle Pelletan, et qu'elle est la nièce du député de la Seine qui porte le même nom.

— La Société des auteurs et compositeurs dramatiques vient enfin d'étendre son action dans les pays étrangers. Jusqu'ici la Belgique et la Suisse seules payaient des droits pour la représentation des œuvres françaises ; cette lacune regrettable va être comblée. Voici la lettre circulaire que le comité de la Société vient d'adresser aux directeurs des théâtres étrangers:

« Paris, le août 1875.

« Monsieur le Directeur,

« Nous avons l'honneur de vous informer que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de France vient de créer une Agence internationale à Paris, rue Saint-Marc, 30, au siége social.

« Cette Société, dont nous sommes les mandataires, renferme dans son sein tous les auteurs et compositeurs dramatiques de France, sans exception.

« Elle a été fondée il y a quarante-six ans, et, depuis cette époque, elle fonctionne régulièrement et légalement.

« La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est constituée par acte passé devant Me Thomas et son collègue, notaires à Paris, en date du 18 novembre 1837.

« Elle charge une Commission élue de défendre ses intérêts et elle confie à une agence le soin de percevoir ses droits.

« Les deux titulaires de cette agence sont MM. Peragallo et Roger, demeurant à Paris, rue Saint-Marc, 30. Ce sont eux qui agissent pour nous dans toute la France. C'est à eux seuls que nous venons de confier la direction de notre Agence internationale.

« En créant cette agence, nous avons un double but :

« Faciliter l'échange de nos relations avec les directeurs des théâtres étrangers.

« Supprimer les charges que nécessitait le concours des intermédiaires.

« Depuis quelques années, les directeurs étrangers ont compris qu'il était de leur intérêt de s'assurer le droit régulier de représenter les œuvres françaises.

« Aussi, dès qu'une œuvre était représentée à Paris, ou seulement annoncée dans les journaux, cherchaient-ils les moyens de traiter avec l'auteur. Ces négociations n'ont pas toujours eu des résultats satisfaisants pour les directeurs étrangers qui, jusqu'à présent, étaient forcés de s'adresser à des intermédiaires dont le concours leur était onéreux.

« Aujourd'hui, grâce à notre Agence internationale, les directeurs sauront sûrement à qui s'adresser et n'auront plus à craindre ni retards, ni frais excessifs.

« Dès qu'une œuvre française sera jouée ici ou annoncée dans les journaux, ils pourront se mettre directement en relations avec MM. Péragallo et Roger.

« Une fois les conditions débattues et acceptées, nos agents ont tout pouvoir pour en assurer l'exécution par l'entremise de leurs correspondants dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique.

« Nous espérons, Monsieur, que vous comprendrez les avantages qui doivent résulter pour vous de la création de cette Agence internationale, et que vous voudrez bien entrer en relations directes avec nos agents généraux, que nous accréditons auprès de vous.

« Agréez, etc.

« *Pour la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques, composée de* MM. Camille Doucet, *président;* Ferdinand Dugué, Michel Masson, Jules Barbier, *vice-présidents;* Henri Becque, Henri de Bornier, Edouard Cadol, Alfred Duru, Eugène Labiche, Charles de la Rounat, Charles Lecocq, Louis Leroy, Émile de Najac, Édouard Pailleron, Théophile Semet;

Le Président,
Camille Doucet. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Madame Gueymard fera sa rentrée le 1er septembre dans *les Huguenots*, madame Carvalho le 6, dans *Faust*, et M. Faure le 15, dans *Hamlet*. Mademoiselle de Reszké reprendra le rôle de Marguerite de *Faust*, après madame Carvalho. *Don Juan* ne passera qu'au mois d'octobre.

— On parle de transporter à l'Opéra *Rigoletto*, pour M. Faure.

— En attendant, les études de *Jeanne d'Arc* continuent. Les ensembles sont sus, mais les répétitions avec les sujets ne commenceront qu'en octobre.

M. Mermet a supprimé le personnage d'Isabeau de Bavière.

Voici la distribution des principaux rôles :

Charles VII	Faure
Jeanne d'Arc	Mlle Krauss
Agnès Sorel	Mme Carvalho

Opéra-Comique.—Un jeune ténor, M. Valdejo, sorti du Conservatoire il y a deux ans, vient de faire de très bons débuts dans *Zampa* et *la Dame blanche*. Il est engagé à Lyon pour toute la saison d'hiver, après quoi, il reviendra prendre sa place à l'Opéra-Comique. Il continuera ses débuts dans *l'Éclair*, d'Halévy.

— M. Lucien Collin vient d'être engagé par M. du Locle. Ce jeune artiste, premier prix d'harmonie au Conservatoire, était attaché depuis trois ans à l'orchestre de l'Opéra-Comique en qualité de premier cornet à pistons.

— Voici la distribution du *Val d'Andorre*, que l'Opéra-Comique va reprendre prochainement :

Jacques Sincère	Obin
Stéphan	Stéphan
Saturnin	Caisso
Le Joyeux	Barré
Lendormi	Teste
Le Syndic	Dufriche
Rose-de-Mai	Mmes Chapuy
Georgette	Ducasse
Thérésa	Vidal

M. Stéphan vient de Troyes, où il chantait les ténors de demi-caractère dans le grand opéra

M. Caisso est un des lauréats de cette année au Conservatoire.

Mademoiselle Vidal a joué l'an dernier, à l'Opéra-Populaire, le rôle de Phryné dans *les Amours du diable*.

Théâtre-Lyrique. M. Arsène Houssaye renonce à la direction du Théâtre-Lyrique. Il est remplacé par M. Campo-Casso, l'ancien directeur du Théâtre

de la Monnaie à Bruxelles. Mais M. Campo-Casso sera-t-il plus heureux que son prédécesseur et parviendra-t-il à trouver un théâtre en temps utile? Nous en doutons.

Bouffes-Parisiens. La réouverture de ce théâtre aura lieu aujourd'hui avec *la Jolie Parfumeuse* pour la rentrée de madame Théo et de M. Daubray. Le rôle de Bavolet servira de début à mademoiselle Zélie Weill et celui de Poirot à M. Colombey.

La pièce a été remontée à neuf, et le personnel des coryphées et des chœurs complétement renouvelé.

Après la *Jolie Parfumeuse*, viendra un spectacle composé de trois pièces en un acte pour mesdames Théo, Luce, Couturier, MM. Daubray et Colombey.

Quant à *la Créole*, on attend madame Judic pour en faire la lecture, et la pièce passera du 15 au 20 octobre.

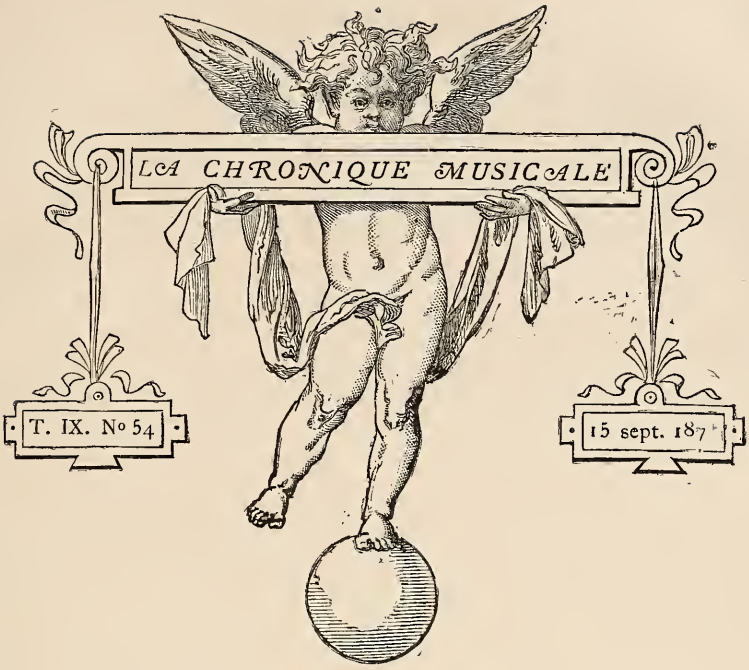
— Madame Théo a renouvelé son engagement pour trois ans.

Folies-Dramatiques. — Aujourd'hui, pour la réouverture, reprise des *Cent Vierges* avec la distribution que nous avons donnée dans un précédent numéro.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



LES CASTRATS

Notre intention n'est pas de démontrer ici la raison des effets produits par la mutilation sur l'organe vocal, d'après les observations de plusieurs médecins célèbres, Ambroise Paré, entre autres, lequel constate que « la voix après la castration est plus gresle. » Lichtenthal, dans son *Dictionnaire de Musique*, s'est suffisamment étendu sur ce sujet. Mais, envisageant la question au point de vue purement musical, nous rechercherons d'où vient l'usage barbare de conserver aux jeunes garçons leur voix de *soprano* et de *contralto*, en les soumettant à l'époque de la mue, c'est-à-dire à l'âge de treize ou quatorze ans, à une opération odieuse qui les prive pour toujours de leur qualité d'hommes

et en fait des eunuques à la voix aiguë, limpide et claire, semblable à celle des enfants et des femmes.

La castration s'est pratiquée de tout temps chez les peuples de l'Orient. Suivant une tradition rapportée par Ammien Marcellin, l'introduction de cet usage remonterait à Sémiramis; cependant, un écrivain grec anonyme, dont un fragment découvert dans la *Bibliothèque de l'Escurial* a été publié par Heeren, le met sur le compte d'une reine nommée Lythuse. Quoi qu'il en soit de ces assertions plus ou moins fondées, on peut regarder comme certain que les châtrés ou eunuques étaient connus en Egypte du temps de Joseph, puisqu'il fut vendu à Putiphar par un des eunuques du Pharaon régnant. Ces derniers, comme on sait, étaient employés au service des harems.

La mutilation des hommes, avec une destination musicale, ne remonte pas si haut dans l'histoire. Selon la prohibition qu'on avait formulée : *Mulier absit à choro*, les femmes furent pendant longtemps bannies des sanctuaires. Comme on avait remarqué qu'un des effets de la castration est de maintenir l'organe vocal dans l'état où il était avant la puberté, c'est-à-dire d'empêcher que la voix de *soprano* ou de *contralto* des jeunes garçons changeât de timbre et de nature, les fanatiques de l'art du chant imaginèrent de faire tourner au profit de la musique sacrée cette coutume barbare, et l'on introduisit bientôt des castrats dans les églises, pour exécuter les chants religieux.

Balzamon, de Constantinople, qui écrivit au douzième siècle son *Commentaire sur le Concile de Trulles*, nous apprend en effet que de son temps le chant d'église se composait de voix de castrats. Ce témoignage est confirmé par un fait curieux, dont on doit la conservation à l'histoire de l'Église russe : en 1137, un castrat nommé *Manuel*, venant de Grèce avec deux autres chanteurs, s'établit à Smolensk pour y organiser le chant. Enfin,—ce dernier renseignement est péremptoire, — Socrate le Scholastique fait mention d'un certain *Brinon*, eunuque, préposé à l'enseignement des chanteurs des hymnes, ce qui permet de placer l'origine du chant des castrats au quatrième siècle, quoique peut-être ce fait, qui devint plus tard général, ne se présentât qu'exceptionnellement.

L'opération qui produit ce genre de virtuoses fut apportée d'Orient en Europe au Moyen âge par les Arabes. Une bulle du Pape Sixte-Quint (1585-1590), adressée au nonce apostolique, en Espagne, nous apprend effectivement que *depuis longtemps* les castrats étaient admis comme chanteurs dans les principales églises de la Péninsule. Cette opération passa ensuite d'Espagne en Italie, dans la capitale de laquelle,

au dire de Fornari (1), il y eut très anciennement des Espagnols que l'on nommait *falseti*, et l'historien italien assure que *Jean de Sanctos*, mort à Rome en 1625, a été le dernier *fausset* espagnol de la Chapelle du Pape.

L'Italie passa donc à bon droit pour avoir été une pépinière de castrats. On a même souvent reproché aux États de l'Église d'en avoir fait, pour ainsi dire, une branche de commerce, et d'avoir « doté les autres parties de l'Europe d'une multitude de ces chanteurs à voix artificielle. » C'est ainsi qu'à la fin du seizième siècle, la Chapelle du duc de Bavière possédait un certain nombre de chanteurs de cette espèce. M. Delmotte, dans une notice biographique d'Orland de Lassus (2), le contemporain et le rival de Palestrina, fait mention de six castrats employés à cette chapelle en 1569, et dont un nommé *Landschreihr* était le « surveillant. » Toujours est-il que ces chanteurs ne paraissent pas avoir été introduits dans la chapelle pontificale avant le commencement du dix-septième siècle; ils y remplacèrent les enfants et les hauts ténors ou *contraltini* qui chantaient la partie de soprano en voix de fausset aigu, appelé à cause de cela *falseti*, comme on l'a vu précédemment.

D'après M. Georges Kastner (3), « l'interprétation erronée d'un passage d'Adami de Bolsena avait fait penser que le père Girolamo Rosini de Pérouse, reçu à cette chapelle, en 1601, avait peut-être été le premier castrat qu'on y ait entendu. Forkel, Burney, Ern. Gerbert et d'autres ont été trompés eux-mêmes sur le sens des mots « *questo fu il primo soprano d'Italia* » qu'Adami de Bolsena, dans le passage en question (4), rapporterait sans doute à la priorité du talent, donnant ainsi à entendre que le père Girolamo Rosini était le plus fameux castrat de son époque. »

On assure que le Pape Clément VIII (1592-1605) autorisa, par un bref spécial, la castration *ad honorem Dei* (5). Un pareil encouragement ne pouvait que multiplier les castrats, qui bientôt passèrent de l'église dans les théâtres, et dont le nombre devint d'autant plus considérable que les virtuoses de cette classe arrivaient promptement aux honneurs et à la fortune.

En France, les castrats commencèrent à faire parler d'eux au com-

(1) *Narrazione storica della capella pontificia.* — Cf. Lichtenthal, *Dizion. della musica.*

(2) Valenciennes, 1836.

(3) *Parémiologie musicale*, V°. *Chanteur.*

(4) Voy. *Catalogo de' nomi, cognomi e patria de' cantori pontificj*, p, 189.

(5) Schubart. *Jdeen zu einer Aesthetik der Tonkunst.*

mencement du dix-septième siècle. « Feu madame de Longueville, dit Tallemant des Réaux, dans son *Historiette de Bertaut*, s'avisa la première, ne voulant pas prononcer le mot de *châtré*, de dire cet *incommodé*, en montrant un châtré qui chantait fort bien, et qui vint à la Cour du temps du cardinal Richelieu. « Mon Dieu ! mademoiselle, disait-elle à mademoiselle de Senecterre, que cet *incommodé* chante bien ! » Depuis, on appela ainsi tous les châtrés dans ces comédies en musique que le cardinal Mazarin faisait jouer. » L'*incommodé* dont il s'agit était *Bertoldo* (dit Bertod), de la Chapelle de Louis XIII. La Cour, paraît-il, adopta cette expression bien digne des Précieuses et s'empressa de l'appliquer à Piccini, Melone, Melani, etc., etc.

Sous le règne de Louis XIV, le nombre des castrats ne fit que s'accroître. Scarron, au chapitre XV du *Roman comique*, parle d' « un petit chastré organiste d'une église, » et une plaisante anecdote, tirée des *Mémoires de la Princesse Palatine*, montre que plusieurs d'entre eux étaient attachés au service du roi. Il s'agit de la reine Christine de Suède. « Cette princesse, au lieu de mettre un bonnet de nuit, s'enveloppait la tête d'une serviette. Une nuit, ne pouvant dormir, elle fit venir la musique devant son lit ; elle avait fait tirer les rideaux, en sorte que les musiciens ne pouvaient la voir ; mais, enchantée d'un morceau qu'ils exécutèrent, elle avança brusquement la tête entre les rideaux, en s'écriant : « Mort diable ! qu'ils chantent bien ! » A l'aspect de cette figure grotesque, les Italiens, surtout les *castrati*, qui ne sont pas des plus braves, furent tellement saisis qu'ils restèrent court (1).

Pour en revenir à l'Italie, les philanthropes ne tardèrent pas à réclamer contre la castration, et cette spéculation immorale fut défendue dans les États de l'Église. Clément XIV interdit *toute préparation au chant* ayant pour but de donner aux jeunes garçons une voix artificielle, et permit que les femmes tinssent dans les églises la partie de soprano. Il prescrivit également aux directeurs des théâtres de Rome de faire remplir les rôles de femmes par des femmes, et non par des hommes travestis, comme cela s'était pratiqué jusqu'alors. Malgré cette prohibition officielle, malgré les peines sévères et même l'excommunication, il paraît qu'elle ne fut pas abolie dans toute l'Italie, puisqu'en 1789, d'après l'*Esprit*

(1) Un Jésuite, le père Raynauld, de Dijon, fit imprimer dans cette ville, en 1650, un traité en latin intitulé : *Eunuchi nati, facti, mystici, ex sacra et humana litteratura illustrati* (1 vol. in-4), dont le 5e chapitre contient un long paragraphe sous la rubrique : *De exsectione ob dutiurnoris vocis acumen, ad musicos concentus necessarium.* L'auteur y discute à grand renfort de citations érudites les arguments pour et contre la castration.

des Journaux de cette même année, on voyait encore dans les rues de Naples des enseignes portant ces mots : « Ici on châtre proprement et à bon marché. » Selon M. Anders, littérateur-musicien des plus érudits, lors de l'occupation de l'Italie par Napoléon Ier, des mesures rigoureuses furent prises pour anéantir complètement l'usage de la castration. Si l'on y parvint, cela ne dura guère. On lit, en effet, dans le *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique d'église*, par d'Ortigues, que, d'après les renseignements recueillis il y a quelques années, une tentative de réorganisation se serait effectuée; que l'on aurait formé pour eux, sous la direction d'un castrat, une école de chant dans l'établissement *degli Orfanelli*, qui renferme plusieurs jeunes gens des diverses contrées de l'Italie, privés de leur virilité par maladresse ou par accident.

Si l'on en croit le musicographe anglais Burney (1), les Italiens se défendent de souscrire à cet abus. « Je me suis enquis par toute l'Italie, dit-il, de l'endroit *principalement* où l'on dispose les garçons à les faire chanter *par castration*, mais je n'ai pu obtenir un renseignement certain. A Milan, on me dit que c'était Venise; — à Venise, que c'était à Bologne; — mais à Bologne on me nia le fait, et fus renvoyé à Florence. De Florence, on me renvoya à Rome, et de Rome à Naples. » L'opération, ajoute Burney, est certainement contre les lois aussi bien que contre la nature, et les Italiens en sont si honteux, que chaque province rejette ce fait sur quelque autre. Cette pratique, on le conçoit, étant absolument défendue dans les Conservatoires d'Italie, les jeunes *castrati* venaient, en général, de Leccia, dans la Pouille. Ces virtuoses démasculinisés étaient néanmoins amenés à un Conservatoire pour faire essayer leur voix avant d'être *castrati*, et, alors, si l'effet était favorable, les parents les ramenaient chez eux pour procéder à la barbare mutilation. La loi punit de mort, il est vrai, quiconque exécute cette opération et excommunie ceux qu'elle concerne ; néanmoins les « praticiens » exercent avec la plus grande impunité, car, ainsi que le fait remarquer Fétis (2), en Italie et surtout dans le royaume de Naples, on n'est jamais embarrassé pour cacher ces sortes de spéculations sous le prétexte d'un accident quelconque. Une blessure, disait-on, survenu au jeune Broschi, — surnommé *Farinelli*, — à la suite d'une chute de cheval, n'avait été jugée guérissable par le chirurgien qu'au moyen de la castration. Il n'y avait pas un castrat italien qui n'eût à conter sa petite histoire toute semblable. » Il y a même, assure-t-on, des exemples de l'opération faite à la requête de l'enfant lui-même. Tel fut le cas de *Grasseto*, à Rome.

(1) *The Present state of music in France and Italy.*
(2) *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Broschi.*

La plupart des grands chanteurs du dix-huitième siècle ont été des *castrati*. On cite notamment *Balthazar Ferri*, *Guadagni*, *Senesino*, *Gizziello*, *Pacchiarotti*, *Marchesi*, *Minelli* et *Carestini*, sur le compte duquel il existe une anecdote piquante. On louait devant une jeune fille la belle voix de ce castrat : « Sans doute, dit l'ingénue, il a une belle voix ; mais il semble qu'il lui manque quelque chose. » Les virtuoses que nous venons de citer étaient doués d'une voix superbe et possédaient un véritable talent ; cependant ils ont tous été surpassés par *Caffarelli* qui, selon l'expression de Diderot (*Lettre sur le Caractère*), « jetait les gens dans le ravissement, » et par *Farinelli*, que tous les peuples de l'Europe ont couvert de couronnes et d'applaudissements. Celui-ci arriva même au dernier degré de la fortune. Engagé par la reine d'Espagne pour distraire le rêveur et taciturne Philippe V, il chanta devant ce souverain, pendant dix années consécutives, environ 3,600 fois les quatre mêmes morceaux et jamais autre chose. Cela aux appointements de 50,000 fr. par an, ce qui, par conséquent, rapporta à l'artiste 500,000 fr., somme à peu près équivalente à un million d'aujourd'hui ; mais, remarque Fétis, « c'était payer un peu cher le pouvoir et la fortune. » En effet, Farinelli devint le ministre ou plutôt le favori de Philippe V et de Ferdinand VI. On raconte sur lui et sur l'usage qu'il fit de son crédit, quelques anecdotes qui méritent d'être rapportées (1). Allant un jour à l'appartement du roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit un officier des gardes dire à un autre qui attendait le lever : « Les honneurs pleuvent sur un misérable histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense. » Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait les hommes dévoués à son service, lui fit signer un brevet, et le remit à l'officier lorsqu'il sortit, en lui disant : « Je viens de vous entendre dire que vous serviez depuis trente ans, mais vous avez eu tort d'ajouter que ce fût sans récompense. » Une autre fois, il sollicitait en faveur d'un grand seigneur une ambassade que celui-ci désirait : « Mais ne savez-vous pas (lui dit le roi) qu'il n'est pas de vos amis, et qu'il parle mal de vous ? — Sire, répondit Farinelli, c'est ainsi que je désire me venger. » Il avait, d'ailleurs, de la noblesse et de la générosité dans le caractère ; l'anecdote qui suit en est la preuve ; elle est fort connue ; on en a fait le sujet d'un opéra. Farinelli avait commandé un habit magnifique : quand le tailleur qui l'avait fait le lui porta, l'artiste lui demanda son mémoire. — « Je n'en ai point fait, » dit le tailleur. — Comment ? — Non, et je n'en ferai pas. Pour

(1) Voy. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Broschi*.

tout payement, reprit-il en tremblant, je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais que ce que je désire est d'un prix inestimable, et que c'est un bien réservé aux monarques ; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux point d'autre payement que de lui entendre chanter un air. » En vain Farinelli essaya-t-il de faire changer de résolution à cet homme ; en vain voulut-il lui faire accepter de l'argent ; le tailleur fut inébranlable. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et déploya devant ce mélomane toute la puissance de son talent. Quand il eut fini, le tailleur, enivré de plaisir, lui exprima sa reconnaissance ; il se disposait à se retirer : « Non, lui dit Farinelli, j'ai l'âme sensible et fière, et ce n'est que par là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs. Je vous ai cédé, il est juste que vous cédiez à votre tour. » En même temps il tira sa bourse et força le tailleur à recevoir le double de ce que son habit devait valoir.

N'oublions pas *Crescentini*, qui devint professeur de la famille impériale, à Vienne, en 1805. Crescentini vint à Paris et fit les délices de la Capitale de 1806 à 1812. Dans la pièce de *Roméo et Juliette*, de Zingarelli, jouée aux Tuileries, en 1808, il fit tant d'impression sur toute l'assistance, que Napoléon, ému jusqu'aux larmes, lui envoya la décoration de la *Couronne de fer*, dont il le fit chevalier.

La *Revue et Gazette musicale* du 13 mars 1850, parle d'un élève de Crescentini, « qui en avait d'abord espéré quelque chose et l'aurait traité en *confrère*.... » Mais sa voix, quoique agréable, ne justifia point sa confiance, et elle laissa toujours à désirer sous le rapport de la force et de la justesse d'intonation. On parlait encore, il y a quarante ans environ, d'un vieux castrat nommé Tarquinio, pensionné par la cour de Dresde. Quoi qu'il en soit, *Crescentini* et *Veluti*, que Rossini produisit dans *Aureliano in Palmira*, en 1814, à Milan, sont les derniers castrats qui aient joui d'une grande renommée.

Les castrats, plus que les autres virtuoses, sont enclins à la vanité, témoin *Caffarelli* (opéré à Norcia), qui, après s'être retiré millionnaire du théâtre, où il avait chanté si longtemps les rôles de femmes avec un succès extraordinaire dont il n'y avait point eu d'exemple jusque-là, acheta un duché, prit le titre de *duca di Santo-Dorato*, et se fit élever, peu de temps avant son décès, un palais avec cette orgueilleuse inscription : « *Amphion Thebas, ego domum.* »

Pour éviter de blesser l'amour-propre de ces êtres délicats et susceptibles, dit M. Georges Kastner (1), autant que pour leur faire oublier ce

(1) *Parémiologie musicale*, v° *Musico*.

qui les différenciait des autres hommes, on devait paraître ignorer leur état physiologique. « En Italie, un castrat n'était donc pas un castrat ; c'était un *soprano* ou un *musico* (musicien). Ainsi le premier chanteur réduit à l'état d'Origène, était-il *primo-musico*, et cette dénomination ne pouvait que l'honorer. Cependant le fréquent emploi de *musico* dans cette acception la rendit bientôt équivoque. Une anecdote assez piquante en fournit la preuve. Dans les premiers temps de son séjour en Italie, le brave et savant compositeur qui fut le maître de Weber et celui de Meyerbeer, l'abbé Wogler, se trouvait un jour en grande compagnie de *maestri* et de dilettantes. Mal familier avec les idiotismes de la langue italienne, il voulut parodier le célèbre mot du Corrége : « Moi aussi je « suis musicien, dit-il : — *Anch' io son musico!* » Toute la société le regarda aussitôt avec de grands yeux. Il est probable qu'il se trouva quelqu'un dans la réunion assez charitable pour avertir directement le bon Wogler du sens fâcheux attaché au mot *musico*.

Comme le montre cette anecdote, les castrats n'étaient point à l'abri des sarcasmes qu'inspirait leur espèce de dégradation. En butte au ridicule, au mépris et aux mauvaises plaisanteries, ils étaient d'autant plus moqués et bafoués qu'ils étaient vaniteux et plus susceptibles. Salvator Rosa, dans sa mordante satire intitulée *La Musica*, a lancé contre eux les traits les plus cruels, et Marcello a esquissé de main de maître plus d'un type bouffon de *musico* dans deux madrigaux à quatre voix de son *Teatro alla moda*, où il les compare à des moutons chantant à l'envi : *bée*, *bée*, *bée*.

Lichtenthal (*Dizion. della musica*) remarque avec quelque raison que les mutilés ne sont point incapables de parvenir à un haut degré dans les sciences et dans les arts. Il cite quelques eunuques célèbres qui, chez les Babyloniens, les Egyptiens et les Persans, ont occupé la place de premier ministre. « Dans les temps modernes, ajoute-t-il, on a vu des castrats qui, sans être capitaines ou des hommes d'État, ont su, dans des circonstances scabreuses, se conduire avec beaucoup de prudence et une véritable sagesse, ce qui n'aurait pas été possible avec de faibles forces (sic) intellectuelles. »

On a même vu des castrats inspirer aux femmes de grandes passions. Tel fut Gaëtan Majorano, plus connu sous le nom de *Caffarelli*. Les bonnes fortunes lui arrivaient de toutes parts. « Elles faillirent lui coûter cher, raconte Fétis (1), car, se trouvant près d'une dame du plus haut rang, il se vit contraint, pour fuir la colère d'un mari jaloux, de se tenir

(1) *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Majorano*.

caché jusqu'à la nuit au fond d'une citerne vide qu'il trouva dans le jardin. Il n'en sortit qu'avec un rhume violent qui le retint au lit plus d'un mois. La dame qui le *protégeait,* connaissant jusqu'où pouvait aller le ressentiment de son époux, mit Caffarelli sous la garde de quatre spadassins qui le suivaient de loin partout où il allait. Cette aventure n'eut pas de suites fâcheuses.

A la vérité, quelques écrivains facétieux ont auguré de ces aventures galantes que, chez la plupart de ces *sopranistes,* la perte de la virilité n'était pas complète; mais, fait remarquer avec esprit M. Georges Kastner déjà cité, pourquoi n'admettrait-on pas plutôt que certains *musici,* doués d'un extérieur agréable, d'un caractère doux, d'un esprit cultivé et surtout de cette faculté précieuse du chant, si bien faite pour détacher l'âme de son enveloppe matérielle et la transporter dans la région de l'idéal, ont pu ressentir et inspirer, à défaut des grossières jouissances d'un commerce charnel, les délicieuses sensations de l'amour platonique? Cet amour-là, me dira-t-on, est bien lettre close pour un cœur italien; aussi est-il à craindre que les sceptiques, tout en répétant le proverbe : *Cet la fin du monde* .(appliqué aux mutilés), ne sourient, ne secouent la tête, et ne continuent à protester contre la nullité absolue des castrats. » C'est, du reste, à cette conclusion que paraît tendre le passage suivant tiré des *Mélanges* du comte d'Escherny : « J'ai connu, dit cet auteur, une très belle princesse qui avait conçu une passion si violente pour un musicien castrat, qu'elle ne voulut jamais en faire le sacrifice à son royal amant; et comme il était aussi amoureux d'elle qu'elle l'était de son chanteur, il fut obligé de se contenter de la seconde place dans le cœur de la princesse. »

Les castrats ont disparu aujourd'hui des églises et des théâtres. Le président De Brosses, dans ses *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, nous a laissé sur ces êtres dégradés quelques lignes curieuses qui permettent de ne point les regretter. « La plupart des *sopranistes* deviennent gros et gras comme des chapons, avec des hanches, une croupe, les bras, la gorge et le cou ronds et potelés comme des femmes. Quant on les rencontre dans une assemblée, on est tout surpris d'entendre sortir de ces colosses une petite voix d'enfant. Il y en a de très jolis; ils sont fats, avantageux avec les dames, dont ils sont fort courus à cause de leurs talents; ils ont une longueur d'haleine infiniment précieuse, ils ne finissent point. Un de ces *demi-virs* (demi-hommes) présenta requête au Pape Innocent XI, pour avoir permission de se marier, exposant qu'il était sopraniste *imparfait* (c'est-à-dire dont l'opération n'a pas été complète); sur quoi le Saint-Père mit en marge : *Che si castri meglio.* Il

faut s'accoutumer à ces voix artificielles pour les goûter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur, et la sonorité beaucoup plus forte. Ces voix ont presque toujours quelque chose de sec, d'aigre, éloigné de la douceur juvénile et moelleuse de l'organe féminin ; mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues. »

Ajoutons qu'il y a castrats et castrats, comme il y a fagots et fagots. Les chanteurs qui ont des voix blanches, des voix de fausset, des hautes-contre, sont exposés à se voir comparer aux chanteurs de la Chapelle Sixtine. Dans le monde de la littérature et des arts, on sait fort bien ce que cela veut dire ? Qu'on nous permette une anecdote à ce sujet pour terminer. Les habitués des fameux *Concerts Vivienne*, qui eurent la vogue il y a environ trente ans, se rappellent un virtuose de ce genre dont nous tairons le nom par bienséance, qui avait la voix et les apparences d'un castrat. Ce pseudo *musico*, jaloux des prérogatives accordées à son sexe, faisait ajouter sur l'affiche, chaque fois qu'il chantait, cette mention étourdissante : *M*** a l'honneur de prévenir le public qu'il est père de famille.* Nous tenons le fait d'un ancien élève de Duprez, qui eut lui-même de grands succès à ces concerts.

S. BLONDEL.

DE L'ÉTAT ACTUEL

DE LA

MUSIQUE EN ITALIE [1]

NAPLES

Le Conservatoire royal de Naples, qui est cité à juste titre comme un des établissements les plus importants du monde entier, se trouve actuellement régi par deux décrets royaux de 1872 et par un troisième décret complémentaire de 1873.

Avant de l'examiner en détail, il est nécessaire de parler de son histoire.

Je parlerai seulement des établissements célèbres dont le Conservatoire actuel, *San Pietro a Majella*, est devenu l'unique successeur. Il y en a quatre principaux : *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, *il Conservatorio di S. Onofrio a Capuana*, *il Conservatorio di S. Maria di Loreto*, *il Conservatorio della pietà di Turchini*. Ajoutons à ces écoles spéciales pour les jeunes gens, celles de l'*Annunziata* et *di S. Eligio* pour les filles.

M. le Commandeur F. Florimo, le savant archiviste de *S. Pietro a Majella*, a clairement établi, dans son ouvrage sur la musique, qu'à l'origine ces colléges étaient de modestes créations de la charité chrétienne. Quelques familles pieuses de Naples, voulant arracher les enfants du peuple à la paresse et au vagabondage dans les rues, fondèrent des sortes d'hospices où ces petits malheureux, abandonnés par leurs parents,

(1) Voir le numéro du 1er septembre.

étaient nourris, habillés, instruits et préparés aux besoins du culte, soit comme serviteurs de messe, soit comme enfants de chœur.

Le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo* paraît être le plus ancien. On rapporte l'époque de sa fondation au seizième siècle. D'après des documents certains, les trois autres ont été fondés peu de temps après lui. Occupons-nous d'abord du premier.

Marcello Foscataro, tertiaire séculier de l'ordre de S. François d'Assise, recueillit, disent les chroniques, de nombreuses aumônes dans la ville de Naples. Il acheta, vers 1589, une habitation convenable, et appropria à l'usage qu'il voulait lui donner, une église qu'il dédia à Marie des Miséricordes. Il fit un règlement que l'archevêque-cardinal de Naples, Alphonse Gesuald, approuva, et il commença immédiatement à recueillir des enfants pauvres de l'âge de 7 à 11 ans. Cet homme charitable nourrit ces petits indigents, leur donna un costume et les fit instruire dans la musique et dans les branches élémentaires de l'éducation. Dès le principe, il eut une centaine de pensionnaires. Le collége prit le nom des *Pauvres de Jésus-Christ*.

Le *Conservatorio di S. Onofrio* existait certainement dès 1600. Des documents prouvent qu'en cette année des habitants de Naples, voisins de S. Caterina à Formiello, de S. Maria Maddalena, de S. Maria a Concello et de S. Sofia, formèrent une archiconfrérie sous le titre *Dei Bianchi*. Cette confrérie acheta l'édifice attenant à la chapelle « dentro la porta di Capuana, » *Santo Onofrio*, en fit un asile d'orphelins, dont le nombre s'éleva à cent vingt, et leur donna des maîtres de chant et des professeurs pour tous les instruments de musique.

Le *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* a été créé au seizième siècle, par un pauvre artisan du nom de Francesco, qui fonda une chapelle sur la place publique du marché de Notre-Dame et y attacha un franciscain pour l'instruction religieuse à donner aux enfants pauvres des deux sexes. Les voisins s'intéressèrent à la bonne œuvre, lui firent de larges aumônes, et bientôt il fut possible d'ouvrir une classe où l'on enseignât la musique. Alors un prêtre du nom de Giovanni di Rappia, protonotaire apostolique à Rome, prit l'œuvre sous sa protection et résolut de parcourir tout le royaume de Naples pour recueillir de l'argent. Ses courses produisirent les plus beaux résultats et le Conservatoire put être établi sur un pied définitif.

Le Conservatoire *della Pietà dei Turchini* date aussi du seizième siècle. A la suite de calamités publiques, le cardinal Mario Carafa, archevêque de Naples, érigea une confrérie sous le titre de l'église de l'*Incoronatella*. On commença par y annexer un hospice pour les enfants

pauvres, et, plus tard, on en fit une école de musique. Peu à peu le nom de l'*Incoronatella* disparut pour faire place à celui *Dei Turchini*, à cause des vêtements, couleur bleu de Turquie, que portaient les pensionnaires.

L'ancien Conservatoire de jeunes filles se rattache historiquement à celui de Notre-Dame de Lorette. Ce dernier avait été, pendant près de deux siècles, dirigé par les Pères Somasques, qui y formèrent des hommes très distingués sous le rapport de la science proprement dite et y firent aussi l'éducation d'une quantité de musiciens de valeur. Au commencement du dix-huitième siècle (1708), les Somasques furent remplacés par des prêtres séculiers. Il y avait alors près de 800 élèves. Or, précisément à cette époque, le cardinal Alfonse Carafa, archevêque de Naples, modifia les règlements de *Santa Maria di Loreto*, et, à la même occasion, créa les conservatoires *dell' Annunziata* et *di S. Eligio*, pour l'éducation musicale des jeunes filles.

Jamais les écoles de jeunes filles ne jouirent, à Naples, de la renommée européenne des Conservatoires de jeunes gens. C'est à Venise que l'on trouve quatre écoles anciennes, instituées pour les personnes du sexe et autrefois aussi célèbres que les quatre établissements napolitains.

J'ai donné les origines toutes charitables, toutes chrétiennes de ces établissements. Je n'entreprendrai pas de dresser la liste des maîtres illustres qui en sont sortis.

Pendant deux siècles, les musiciens les plus réputés du monde vinrent faire consacrer leur gloire par les maîtres de Naples.

Pour compléter la partie historique de ce travail, je dois dire encore quelques mots de la fusion des quatre Conservatoires en une seule École.

Dès le principe, ils eurent des tendances à s'unifier. Toutefois le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo* ne fut supprimé qu'en 1744, et les élèves répartis dans les trois autres. En 1795, d'autres disent en 1797, le Conservatoire de *S. Onofrio* fut réuni à celui de *S. Maria di Loreto*. En 1807, sous la domination française, eut lieu la fusion de celui-ci avec le Conservatoire *Della Pietà dei Turchini*.

Grâce à des modifications nombreuses faites aux anciens règlements, des progrès réels furent accomplis dans la première moitié de ce siècle, et l'on peut dire que l'organisation des temps présents est le fruit d'une longue expérience.

Le Conservatoire actuel, appelé du nom de son local *il R. Collegio di San Pietro a Majella*, se trouve régi, comme je l'ai déjà dit, par les décrets royaux de 1812 et 1873.

Il a pour directeur M. le commandeur Lauro Rossi qui fut, pendant

dix-huit ans, directeur du Conservatoire royal de Milan. Son dévouement à l'instruction musicale est proverbial.

Le but de l'établissement est l'enseignement COMPLET de l'art musical aux jeunes gens des deux sexes.

Il se distingue de la plupart des Conservatoires du monde, en ce qu'il constitue une sorte de séminaire artistique, avec jeunes gens pensionnaires (1). Le nombre de ces internes est très considérable. Il y a aussi un externat pour des élèves des deux sexes.

En vue de donner au jeune homme une éducation artistique complète, on le fait vivre dans un milieu musical permanent, on met le compositeur à côté de l'exécutant et du futur virtuose. De plus, on rapporte tout l'enseignement littéraire à celui de l'art musical.

Parmi les élèves internes, il y en a de payants et de non payants. Ces derniers, qui sont au nombre de cinquante, doivent tous appartenir à la nationalité italienne (2). Quand le pensionnat des jeunes personnes sera organisé, vingt d'entre elles, nées en Italie, jouiront du privilége de la gratuité.

L'âge d'admission est de neuf ans. Celui de sortie, en général, de vingt. Il est loisible au Conseil d'administration de modifier ces conditions, en faveur d'enfants qui dénoteraient des aptitudes extraordinaires (3).

Les bourses gratuites sont conférées, après des concours que juge un jury spécial, constitué au sein du corps professoral.

L'instruction est gratuite pour tous les élèves externes, mais ceux-ci, comme les internes payants, ont à se pourvoir, à leurs frais, des livres et des instruments nécessaires à leurs études.

Défense absolue est faite aux élèves de prendre part à aucune exécution musicale autre que celle de l'établissement, de recevoir des leçons de maîtres étrangers ou d'enseigner eux-mêmes à prix d'argent.

Les branches de l'INSTRUCTION ARTISTIQUE sont au nombre de vingt-trois. Elles comprennent l'étude du solfége, du chant, de tous les instruments, l'exposition scientifique de toutes les matières qui se rattachent

(1) Un pensionnat de jeunes filles doit être établi dans quelque temps. Il le sera dans un local séparé, sous une administration distincte pour l'économat.

(2) Il y a, quant aux jeunes gens, 8 postes gratuits (*posti gratuiti*) pour la composition, 6 pour le chant, 5 pour le piano et l'orgue, 12 pour les violons; pour les autres cours, 1 ou 2. Quant aux jeunes filles, ce seront 8 postes pour le chant, 8 pour le piano et 3 pour la harpe.

Cette division me paraît critiquable, en ce qui concerne l'école d'orgue. N'accorder que 5 postes gratuits pour l'orgue et le piano réunis, ne me paraît pas suffisant.

(3) Par un deuxième décret royal, l'âge d'admission a été quelque peu modifié. Il est aujourd'hui de 12 à 14 ans, Cf. Art. 8 du règlement de 1873.

à la musique. Il serait, néanmoins, à désirer que l'esthétique et l'histoire musicale fussent plus catégoriquement développées au programme et devinssent classes obligatoires pour un plus grand nombre d'élèves.

L'Instruction littéraire comprend dix branches : la grammaire italienne, la littérature, l'histoire politique, la géographie, la littérature dramatique, l'histoire musicale, l'étude élémentaire *de la grammaire et de la prosodie latine*, la langue française, la calligraphie, la copie musicale, les mathématiques.

Un ecclésiastique est spécialement attaché au service de l'église du Conservatoire et rétribué en cette qualité. Doivent fréquenter les instructions religieuses de ce prêtre tous les élèves dont les familles en manifestent le désir.

L'école de composition a une durée de huit ans ; celles de violon et de violoncelle, de huit ans ; celle de chant, de sept ans ; celles de piano, d'orgue et de harpe, de sept ans ; celles des instruments de bois, de six ans ; celles de la contrebasse et des instruments de cuivre, de cinq ans.

Comme dans tous les grands Conservatoires d'Italie, le nombre des élèves est réglementairement limité pour chaque cours.

Indépendamment des postes gratuits dont nous avons parlé, le gouvernement met des bourses particulières de 900 francs à la disposition des élèves de la classe de composition et de ceux des classes de perfectionnement. Des concours spéciaux ont lieu à cet effet.

Il est permis, aux élèves de haute composition, de suivre à la fois les cours de plusieurs professeurs de la même branche. Cet article du règlement prouve que le Conservatoire de Naples veut être une grande école, une véritable université. Il y a cependant, à ce système, des inconvénients. Le principal est que le jeune compositeur devrait, pour ainsi dire, être plus érudit que ses maîtres, afin de pouvoir choisir lequel de plusieurs systèmes est le meilleur.

Il y a obligatoirement de fréquents exercices partiels et généraux entre élèves. Ces exercices doivent se faire de préférence, quant aux ensembles, sur des œuvres de l'école de Palestrina ou de celle de Rossini (Art. 35 du règlement). Je suppose que cet article un peu bizarre disparaîtra tôt ou tard du règlement.

Notons encore que l'étude du latin est obligatoire pour les élèves de composition et pour ceux de la classe de chant (jeunes gens). Les cours de religion, de grammaire, de géographie, d'histoire et de mathématiques sont gradués, d'après l'âge des élèves.

Le directeur du Conservatoire est chargé de veiller à l'unité dans l'exposition des principes, tant pour l'instruction classique proprement

dite, que pour celle de l'art musical. Sous ce rapport, cependant, je trouve à Naples moins de centralisation qu'ailleurs.

Voilà le résumé très succinct d'une organisation magnifique, fruit de l'expérience des temps, objet constant de l'admiration de tous ceux que notre art a le don d'intéresser.

Le gouvernement paie au Conservatoire de Naples une somme annuelle de 45,995 fr. L'établissement a en plus, de ses propres biens, 40,220 fr. de revenus. Total : 86,215 fr.

Je dois, pour être complet sur *S. Pietro a Majella*, parler encore de ses archives et de sa splendide bibliothèque. A la direction de cette vaste collection se trouve, depuis plus de cinquante ans, un ancien ami de Bellini, un savant illustre, un vieillard dont l'âge a respecté la verte vigueur, un homme que les gloires musicales de l'Italie ont passionné toute sa vie, M. le commandeur F. Florimo.

Je n'en finirais pas si j'essayais de dresser ici la liste des manuscrits, des autographes précieux, des instruments historiques, des raretés de toutes sortes que possède la Bibliothèque de Naples. En ce moment, M. Florimo rassemble, pour les placer dans une des salles du collége, les portraits des musiciens célèbres de tous les pays, et il complète l'œuvre de ses longues et patientes recherches par la publication de deux volumes contenant les biographies de tous les maîtres napolitains.

La petite salle de concert du Conservatoire de Naples est, par son exiguïté, indigne du bel établissement auquel elle est destinée. J'ajouterai que sa sonorité laisse beaucoup à désirer.

Mais, à ces réserves près, quand j'aurai dit que j'ai entendu un quintette admirable pour harpes seules, de M. Rossi ; un quatuor de flûtes, sans accompagnement ; une fantaisie symphonique, écrite par le jeune Bellini, âgé de dix-sept ans, dirigeant lui-même l'orchestre ; un chœur pour voix d'hommes et orchestre, composé par l'élève externe Martini ; puis, des airs de chant, des fantaisies-solo pour trombone, pour cor, un splendide fragment symphonique de M. Rossi, le tout exécuté par les élèves, on comprendra que l'école de Naples se maintient au premier rang des écoles du monde (1).

Deux morceaux de chant, interprétés par de jeunes personnes, m'ont paru moins compris, moins soignés que ceux que j'avais entendus à Florence. Il est vrai que le grand air de soprano de la *Vestale* de Spontini et la belle cavatine de la *Gazza Ladra* de Rossini se trouvent être, le premier comme largeur du trait, la seconde comme élégance, finesse,

(1) Je joins à mon rapport (Annexes 8, 10, 11 et 12) les programmes de cinq séances de l'année courante. Elles ont rivalisé d'intérêt.

virtuosité, au-dessus de l'âge et des moyens des demoiselles qui les ont chantés.

PISE, PADOUE, BERGAME, LUCQUES, MODÈNE, PARME, PLAISANCE, ETC.

J'ai visité la plupart de ces villes. Elles sont sans influence réelle sur le mouvement actuel de l'art musical en Italie. Elles suivent, dans la mesure de leur importance locale, le courant des grandes cités. Les unes sont célèbres par des bibliothèques d'une certaine valeur. D'autres par les écoles qui y existaient quand elles étaient capitales de duchés. D'autres, enfin, ont donné naissance à des musiciens renommés. Mais si aujourd'hui une d'entre elles possède dans ses murs un jeune artiste d'avenir, c'est à Milan, à Bologne ou à Florence qu'elle l'envoie faire ses études.

La Basilique de Saint-Antoine de Padoue ne possède pas moins de quatre orgues dans sa nef principale. Ces instruments, comme la plupart de ceux qui existent en Italie, sont construits dans le genre ancien. La combinaison des registres est devenue quelque chose d'incompréhensible. Aux grandes fêtes les quatre orgues jouent simultanément. Comme qualités artistiques, elles ne valent pas, toutes ensemble, un bel orgue moderne de Belgique.

Au reste, ce n'est pas à Padoue que j'ai annoté les choses les plus critiquables au point de vue de la facture et de la composition des jeux. Il est des localités en Italie où les orgues font encore entendre la grosse caisse, le cor de chasse, le chant du rossignol, le murmure des ondes, etc.

La ville de Bergame rappelle les souvenirs brillants de Donizetti et de son maître Simon Mayr ou Mayer. Prochainement, de grandes fêtes jubilaires y seront données en l'honneur de ces deux artistes, auxquels elle a déjà élevé des statues.

Bergame possède une bibliothèque très intéressante. C'est dans son église principale que Simon Mayer, comme Asioli et Bigatti à Milan, comme Zingarelli et Fioravanti à Rome et à Naples, fit refleurir, il y a cinquante ans, le style orchestral concertant dont déjà, au siècle précédent, on déplorait les abus à l'église.

Ce style est né de l'esprit frivole et païen qui régnait au dix-huitième siècle en Italie, en France et en Autriche.

VENISE

Cette ville, au point de vue de l'enseignement musical, est bien déchue de son antique réputation.

De même que Naples avait ses quatre fameux Conservatoires de jeunes gens, Venise en possédait quatre, non moins réputés, pour l'enseignement de la musique aux jeunes filles. C'étaient : L'*Ospedale della Pietà*, les *Mendicanti*, les *Incurabili* et l'*Ospedaletto di san Giovanni* (1).

Quand je me suis adressé à notre honorable Consul belge à Venise, M. Georges Barriera, pour visiter les écoles de musique, il m'a appris, à ma grande surprise, que Venise ne possédait pas de Conservatoire et que les jeunes Vénitiens de talent étaient envoyés à Milan.

MILAN

Milan possède les deux plus grands établissements d'impression musicale de l'Italie, les maisons Ricordi et Lucca. Elles ont, la première surtout, des succursales dans tout le pays, à Rome, à Naples, à Florence, etc. Leurs chefs, MM. Ricordi et feu Francesco Lucca, ne doivent pas être considérés comme de simples éditeurs, mais comme de vrais artistes, des savants au courant de toutes les questions de musique, des hommes prêts à consacrer leur argent et leur temps à toute œuvre de valeur. Leur protection ne s'étend pas seulement aux auteurs de petits morceaux, mais à ceux qui écrivent des opéras, des messes, des oratorios. Et ce sont eux qui organisent les premières exécutions, engagent les solistes et l'orchestre, paient les frais de mise en scène et supportent, en un mot, toutes les charges de l'entreprise. Je puis affirmer que maint compositeur italien leur doit sa renommée.

La *Gazzetta Musicale*, éditée par MM. Ricordi, est l'un des principaux organes de la publicité dans le monde. Ses rédacteurs sont des hommes instruits, ne négligent aucune des questions courantes, et s'efforcent de pousser l'art vers les régions élevées où règne l'atticisme et la distinction. Je citerai particulièrement, parmi ses écrivains, MM. Ghislanzoni et Giulio Ricordi.— La *Gazzetta* dirige l'opinion publique non-seulement à Milan, mais, par ses nombreuses correspondances, dans toute l'Italie.

J'ai entendu des musiciens soutenir que les éditeurs milanais, en lançant les jeunes compositeurs, faisaient en réalité leurs propres affaires. La chose n'est pas à contester, mais c'est là précisément le bon côté de la question. Pour une œuvre qui réussit, combien n'y en a-t-il pas qui périclitent ? Et que seraient devenus les artistes marquants si leurs premiers pas n'avaient pas été vigoureusement soutenus ? Enfin, après deux

(1) Cf. L. et M. Escudier, *Dictionnaire de musique*. Paris, 1858.

ou trois succès, ne sont-ce pas MM. les auteurs qui désormais imposeront les conditions aux éditeurs?

J'ai assisté, en Italie, aux premières représentations de trois opéras : *Selvaggia* de M. Schira, à Venise, entreprise Lucca ; *Dolorès* de M. Auteri-Manzocchi, à Florence, entreprise Lucca ; les *Lituani* de M. Ponchielli (partition refondue), entreprise Ricordi à Milan. J'ai réussi à entendre, aussi, bon nombre d'opéras déjà connus. Enfin, je me suis procuré les principales partitions qui, pendant cet hiver, n'ont pas été au répertoire des scènes italiennes. Je pense donc pouvoir formuler une opinion sur les écoles diverses dans lesquelles brillent Verdi, Lauro Rossi, Gobatti, Marchetti, Ponchielli, Petrella, Cagnoni, Pedrotti, Carlos Gomez, Auteri Manzocchi, Schira et autres.

Est-il vrai, comme le soutiennent certaines plumes exagérées, pour lesquelles, en dehors de M. Richard Wagner et de son école, il n'y a plus rien de bon, que l'Italie se trouve en pleine décadence, et que le public de ses théâtres en soit réduit à n'écouter que d'ineptes ariettes, sans couleur dramatique, sans science aucune, sans vérité ?

S'il en était ainsi, le grand musicien qui maintes fois a soulevé les masses et leur a arraché les plus chaudes larmes du cœur, n'aurait donc écrit ni *Jérusalem*, ni le dernier acte du *Trovatore*, ni le quatuor de *Rigoletto !* Et *Aïda*, qui constitue une modification complète du style de Verdi, n'existerait pas ?

Certes, dans les premières années de ses succès, le maître de Busseto a suivi les errements de l'école sensualiste, dont certaines partitions de Rossini, de Donizetti et de Bellini semblaient être l'incarnation. Et puis, écrire vite, négliger la couleur orchestrale, oublier les caractères et les sentiments, voilà des défauts dont Verdi jeune n'a pas été le premier coupable, car ils étaient en pleine efflorescence à cette époque. Dans le domaine des arts, comme en toutes choses, quand l'opinion publique est lancée sur une mauvaise pente, il n'est pas facile à un débutant de remonter le courant, devenir sobre et sérieux, alors surtout que le peuple l'idolâtre et trouve parfait tout ce qui sort de sa plume.

Mais de Verdi, il y a vingt-cinq ans, à l'auteur d'*Aïda* et de la messe de *Requiem*, la distance est grande, et cette transformation n'a même présenté rien de surprenant. Trop de pages vraies, profondes, pleines de cœur et d'élévation, étaient sorties de cette plume de génie pour que la critique ne s'attendît point à un retour vers le beau classique. La science et l'habileté ne faisaient pas défaut au maître, et quand, avec ces qualités, on possède le don d'inspiration, on fait de son talent ce que l'on veut, et on le ramène facilement aux altitudes du sublime.

J'ai dit, plus haut, que les compositeurs actuels appartenaient à diverses écoles. Quelques-uns ont pris, pour modèle, la première manière de Rossini, d'autres le style français d'Auber. Ils n'y ont rien ajouté. Je ne parlerai pas de leurs partitions.

D'autres — et ce sont les plus sérieux — ont poussé leurs investigations plus loin, et se sont demandé si l'art italien ne devait pas entrer dans des voies nouvelles. Ils ont pris pour objectifs de leurs recherches les œuvres de trois célèbres maîtres, Meyerbeer, Gounod et Richard Wagner. Ils ont reconnu que les principes esthétiques de ces hommes de génie renfermaient des formules que l'on pouvait adapter aux convenances et au goût italien. Ils les ont donc pris pour modèles, mais sans les copier, et seulement sous certains rapports, par exemple de la vérité du sentiment, des élans du cœur, de la grandeur des situations, du *brio* symphonique, etc. « È assolutamente impossibile, » dit M. le marquis Gino Monaldi, dans une brochure parue tout récemment (1), « il potere « stabilire, come alcuni vorrebbero, che la musica è cosmopolita, che « essa non ha, ne deve avere nè patria nè confini ; l'uomo, lo ripeto, « è quale la terra lo produce, ed esso non potrà cambiare interamente la « sua natura. È dunque a questo assioma che i compositori italiani « debbono riflettere, scrivendo della musica che parli un linguaggio il « più possibilmente omogeneo e consentaneo alla nostra indole, alla « nostra natura. »

Ces paroles sont sages. De semblables principes permettent de renover une école, sans la tuer, et, conséquemment, sans tenter une entreprise qui, en Italie, moins que partout, serait irréalisable.

Qu'il me soit permis de développer, un instant, ma pensée.

Examinons, par exemple, le système dramatico-musical du maître de Bayreuth. D'après M. Henry Cohen (2), le bilan de l'école wagnérienne peut se dresser ainsi : « Actif : instrumentation toujours soignée ; quel- « quefois de beaux effets d'orchestre. Passif : négation de la mélodie ; « abolition du rhythme, révolte constante contre les lois de l'harmonie, « absence de charme, aplatissement ou du moins asservissement de la « voix humaine, qui restera toujours le premier et le plus beau des ins- « truments, en dépit des efforts des modernes et des théories anatomi- « ques des professeurs de chant de nos jours. » Le savant critique parisien ne dit pas tout.

(1) *La Musica melodrammatica in Italia, e suoi progressi, dal principio del secolo sino ad oggi.* (Perugia, Bartelli, 1875.)

(2) Cf. la Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne, *Chronique musicale,* publiée à Paris, sous la direction de M. Arthur Heulhard, numéro de mai 1875. Paris, 87, rue Taitbout.

Je prends deux aphorismes, soutenus par M. Richard Wagner dans des publications signées de son nom : l'un d'Esthétique et l'autre d'Histoire musicale.

Par le premier, il soutient que le duo et le trio sont en dehors des conditions virtuelles du beau théâtral et il proclame cela dans un siècle qui a vu paraître le trio de *Guillaume Tell*, le sextuor de *Lucie*, le duo de la *Reine de Chypre*, ceux de *Robert* et de tant d'autres interlocutoires sublimes !

Par le deuxième, il dénie toute aptitude musicale aux membres du culte juif, lorsque Mendelssohn, Meyerbeer et Halévy viennent à peine de descendre dans la tombe !

Vouloir que la race italienne, si intelligente, si éminemment artistique, si fière des lauriers que six siècles ont posés sur son front, en arrive à affirmer de pareilles erreurs, c'est tenter l'impossible et, Dieu merci, elle en est loin. Ses compositeurs n'ont pas encore éprouvé la nécessité d'écrire eux-mêmes, comme M. Wagner, leurs livrets d'opéras, et M. Ghislanzoni, que je proclame le premier librettiste de notre époque, n'aura pas à briser sa plume.

Ce que les musiciens actuels d'Italie font avec la lucidité d'esprit, avec le discernement qui est le cachet propre des races latines, c'est de prendre dans les nuages embrouillés de la rêverie wagnérienne ce que cette école peut avoir de sensé, de sérieux.

Le caractère philosophique des personnages est mieux observé ; les situations scéniques ont plus d'élévation ; la partie matérielle ou symphonique est plus travaillée ; le contour général s'est consciencieusement élargi et il y a une teinte spiritualiste dans toute l'inspiration. Voilà le bon grain séparé de l'ivraie.

Aussi, je l'affirme : l'art se relève en Italie et je dirai des écrivains qui le nient : *Aures habent et non audiunt !*

Meyerbeer et Richard Wagner lui-même ne désavoueraient pas maint passage signé Lauro Rossi, Gomez, Gobatti, Ponchielli, Marchetti ! Charles Gounod serait fier d'avoir produit, comme élève, Auteri Manzocchi !

Et cependant, chez les uns comme chez les autres des partisans de la nouvelle école, il n'y a, dans la manière de composer, que des tendances d'imitation, des affinités sympathiques et jamais de la copie ni du plagiat.

Avant de quitter le sujet de la matière dramatique, je dois dire qu'à Milan les auteurs ont d'excellents guides pour les diriger de leurs conseils. C'est d'abord M. le docteur Filippo Filippi, critique distingué, plume expérimentée, pleine de sympathie pour tout ce qui est neuf,

quand les tentatives sont dignes d'éloges et d'encouragements. Je nommerai ensuite M. Faccio, chef d'orchestre à la Scala, artiste des plus méritants, directeur dont le goût est éclairé et dont le bâton a une vigueur et une maestria exceptionnelles. J'ai déjà cité MM. Ricordi et Ghislanzoni.

Un dernier mot, maintenant, sur les compositeurs de musique religieuse.

J'ai eu l'occasion de le dire à propos de toutes les villes d'Italie, la composition sacrée est partout en décadence. J'entends parler spécialement de celle avec orchestre. Pour ce qui concerne les partitions en pur style choral *alla Romana*, Francesco Basily, Gaspari, Meluzzi, Cappocci et autres ont écrit des pages que Martini et Mattei n'auraient pas désavouées.

La messe de Verdi est-elle, à proprement dire, une œuvre de musique sacrée ? Je ne le crois pas. Elle contient des beautés de premier ordre. Mais elle est écrite avec une conscience *secundum quid*. Elle ne produira jamais son maximum d'effet que dans une salle du monde, interprétée par ce que je voudrais appeler la piété théâtrale des acteurs et écoutée avec le recueillement conventionnel d'un public profane. Cette partition doit être définie : un admirable chef-d'œuvre de religiosité.

Je me résume : il y a un nouveau courant en Italie. Les auteurs cherchent, une jeune école existe, pleine du désir de bien faire. La critique est dans les bonnes voies, et l'enseignement à Milan, comme à Naples, comme à Florence, est très tolérant pour les nouveautés de bon aloi.

A mon sens, la ville de Milan, par son Conservatoire, par ses écoles populaires, par sa maîtrise, par son école de Sainte-Cécile, par ses grands éditeurs, par sa presse musicale, est en quelque sorte la capitale des musiciens de l'Italie. C'est un milieu d'où rayonne un grand mouvement intellectuel. Nulle part l'observateur et le critique ne peuvent faire un séjour plus intéressant ni plus instructif.

Je crois utile de donner une nomenclature, aussi complète qu'il m'a été possible de le faire, des critiques musicaux actuellement existant en Italie :

Amelli, Milan.
D'Arcaïs (marquis) F., Rome.
Balbi, Melchiore, Milan.
Bertini, Domenico, journal *l'Epoca*, de Florence.
Bettoli, P., *Gazette de Parme*.
De Blasis, Carlo, Venise.
Biaggi, Girolamo-Alessandro Florence. Ce critique, très distingué, écrit dans plusieurs journaux.
Boito, Arrigo, *Gazette Musicale*, Milan.

Beretta, Jean-Baptiste, auteur du *Dictionnaire musical artistique, scientifique, historique, technologique,* en cours de publication à Milan.

M. Beretta fut, jusqu'en 1866, Directeur du Lycée Rossini à Bologne.

Bucheron, Raymond, Vigevano.

Capetti, Ugo, *l'Adige de Verone.*

Casamorata, Florence.

Cicconetti, Philippe, Rome.

De Casanove (marquis), Salvatore, collaborateur de la *Scena,* Venise.

Commazi, Pietro, Directeur de *La Fama,* Milan.

M. C. Caputo, critique distingué dont j'ai parlé sous la rubrique de Naples.

Cipollone, Mattia, Sulmona.

Ettore Falucci, Directeur du *Lunedi d'un Dilettante,* à Naples.

Farina, Salvatore, Milan.

Le docteur Filippi, Filippo, le célèbre feuilletoniste de *La Perseveranza,* Milan.

Florimo, F. (Voir mon rapport sur Naples).

Ghislanzoni, Antonio (Voir mon rapport sur la ville de Milan).

Gaspari, G. (Voir mon rapport sur Bologne).

Mariotti, C., Turin.

Martinez, André, Naples.

Mascia, Giuseppe, Naples.

Mazzucato, Albert (Voir mon rapport sur Milan).

Mazzone, Luigi, Directeur de *Napoli Musicale.*

Monaldi, marquis, Gino, Pérouse.

Polidoro, Frédéric, Naples.

Perosio, Joseph, Gênes.

Peruzy, Dario, Naples.

Puliti, Leto, Florence.

G. Ricordi, Milan.

Roberti, Jules, Florence.

Sessa, Carlo, Modugno.

Scaramelli, Joseph, Venise.

Taglioni, Ferd., rédacteur du *Lunedi d'un Dilettante,* Naples.

Tempia, Étienne, critique très distingué de la *Gazette Piémontaise.*

Torelli-Viollier, Milan.

Zuliani, Pierre, Rome.

Outre ces noms, voici encore d'autres écrivains dont je n'ai pu trouver l'indication exacte :

MM. G. Andreoli ; R. Castelvecchio ; B. Carelli ; G.-T. Cimino ; G. Celsi ; chevalier Coglievina ; M. Cuciniello ; F. Faccio ; L. Fortis ; N. de Giosa ; J. Gandolfi ; L. Gualdo ; D. Marazzani ; Avv. E. Parenzo ; E. Peretti ; E. Pirani ; E. Praga ; comte Pullé ; G. Tacchinardi ; G. Tofano ; marquis Tupputi ; docteur G. Vigna.

Le chevalier VAN ELEWYCK.

LES COSTUMES DE THÉATRE

DURANT UN SIÈCLE ET DEMI [1]

CHAPITRE III

Passons-nous du Théâtre-Français à l'Opéra, nous y retrouvons, poussés à l'extrême, la même pompe, le même oubli de toute vérité, les mêmes modes dont la richesse n'avait d'égal que le ridicule. Sous le rapport de la toilette et aussi du mauvais goût, les héros de Quinault et de Lulli pouvaient aller de pair avec ceux de Corneille et de Racine. Lorsque dans son opéra de *la Mort de Cyrus* (1656), Quinault faisait dire à Thomiris, reine des Scythes, s'adressant à son général Odatirse :

Que l'on cherche partout mes tablettes perdues;
Mais que, sans les ouvrir, elles me soient rendues,

il commettait un anachronisme aussi grossièrement naïf que l'actrice qui représentait Thomiris en paniers, et l'on ne concevrait pas ces mots dans la bouche d'une Thomiris vêtue d'un costume mieux adapté à l'idée que nous nous faisons d'un peuple tel que les Scythes.

L'année 1681 est une date intéressante dans l'histoire de l'Opéra, car c'est le 15 avril de cette année que fut représenté à l'Opéra *le Triomphe*

(1) Voir les numéros des 1er août et 1er septembre.

de l'Amour, grand opéra-ballet de Quinault, Benserade et Lulli, qui marque une innovation capitale dans les fastes du théâtre. Des danseuses parurent pour la première fois en scène pour remplir des rôles de femmes. Jusque-là, de jeunes garçons figuraient en habits féminins et tenaient sous le masque les rôles de nymphes, dryades, bacchantes ou bergères, de même que les divinités malfaisantes, les Furies, l'Envie, la Discorde étaient le plus souvent représentées par des hommes.

Dans son beau chant des Parques d'*Isis*, Lulli avait donné les rôles à Rossignol, à Leroy et à mademoiselle Desfonteaux, une basse, un ténor et un soprano, licence qu'il n'a dû prendre qu'après de grandes hésitations. Dans son *Armide*, le rôle de la Haine, chanté à l'origine par le sieur Frère, fut repris plus tard par le sieur Mantienne, par Chassé et enfin par Larrivée. En 1733 encore, quand Rameau écrira son admirable trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie*, il le fera chanter par trois hommes, Jélyotte, Cuignier et Cuvillier, un ténor et deux basses.

Cette coutume contre nature était un dernier vestige des premiers temps de notre théâtre, des singuliers usages adoptés à l'époque où les Confrères de la Passion attiraient la foule en représentant leurs mystères et où les Enfants-sans-Souci faisaient rire aux larmes les habitants du vieux Paris par leurs farces et soties, d'une gaieté si franche, mais souvent licencieuse. « Là, dit le bibliophile Jacob, pas de femmes au nombre des joueurs : les rôles féminins étaient confiés aux jeunes garçons qui se rapprochaient le plus du physique de l'emploi, et qui en affectaient les allures. C'était là un attrait particulier pour de vils débauchés, qui ne manquaient pas de s'intéresser à ces beaux *garçonnets*, et qui, à force de les admirer sur le théâtre, cherchaient probablement à les retrouver hors de la scène. » Hâtons-nous de dire qu'il s'agit ici des *moralités* — le mot est bien choisi — du quinzième siècle, et que ces mœurs dissolues durent forcément diminuer lorsque les jeunes garçons rendirent leurs cotillons d'emprunt à qui de droit.

Cette exclusion des femmes à l'origine du théâtre en France, leur position inférieure dans les premières troupes dramatiques, les circonstances qui les amenèrent enfin à prendre les rôles de leur sexe dans ces représentations qui ont donné naissance aux spectacles réguliers, ont été judicieusement expliquées par le bibliophile Jacob dans l'intéressante étude sur l'ancien théâtre en France, dont il a fait précéder son *Recueil de Farces, Soties et Moralités du quinzième siècle* (1).

(1) Publié à la librairie Delahays (1859).

Quant aux comédiennes, elles ne furent pas plus excommuniées que ne l'étaient les comédiens, lorsqu'elles commencèrent à se produire sur la scène et à s'y montrer sans masque, pendant le règne de Henri III ou celui de Henri IV. Ces comédiennes n'étaient pourtant que les concubines des comédiens, et elles vivaient comme eux, dans une telle dissolution, que, suivant l'expression de Tallement des Réaux, elles servaient de *femmes communes* à toute la troupe dramatique. Elles avaient donc de tout temps fait partie des associations d'acteurs nomades ou sédentaires; mais le public ne les connaissait pas, et leurs attributions, plus ou moins malhonnêtes, se cachaient alors derrière le théâtre; dès qu'elles revendiquèrent les rôles de femmes, qui avaient toujours été joués par des hommes, leur présence sur la scène fut regardée comme une odieuse prostitution de leur sexe.

Ces premières comédiennes étaient vues de si mauvais œil par le public, qui les tolérait à peine dans leurs rôles, que ces rôles ne leur revenaient pas de droit et que les comédiens les leur disputaient souvent. Nous pensons que ce fut l'exemple des troupes italiennes et espagnoles qui amena l'apparition des femmes sur la scène française. La troupe italienne avait été appelée par Henri III, de Venise à Paris, où la troupe espagnole n'arriva que du temps de Henri IV. Ces deux troupes causèrent beaucoup de désordre, et l'on doit en accuser les actrices qui ajoutaient, par l'immodestie de leur jeu et de leur toilette, un attrait et un scandale de plus aux représentations.

« Le dimanche 19 mai 1577, dit Pierre de l'Estoile, les comédiens italiens, surnommez *i Gelosi*, commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en la salle de l'hostel de Bourbon à Paris; ils prenoient de salaire 4 sols par teste de tous les François qui vouloient aller voir jouer, et il y avoit tels concours et affluence de peuple que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas trèstous ensemble autant quand ils prêchoient. » Ces représentations avoient un charme particulier pour les libertins, qui y allaient surtout admirer les femmes; « car, au dire de P. de l'Estoile, elles faisoient montre de leurs seins et poictrines ouvertes et autres parties pectorales, qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisoient aller par compas et par mesure, comme une horloge, ou, pour mieux dire, comme les soufflets des maréchaux. » Le Parlement crut devoir mettre un terme à ces impudiques exhibitions, et six semaines après l'ouverture du théâtre des Gelosi, défense leur fut faite de jouer leurs comédies, sous peine de 10,000 livres parisis d'amende applicable à la *boîte des pauvres ;* mais ces Italiens ne se tinrent pas pour battus, et le samedi 27 juillet, ils rouvrirent le théâtre de l'hôtel de Bourbon, « comme auparavant, dit l'Estoile, par la permission et justice expresse du roy, la corruption de ce temps estant telle, que les farceurs, bouffons, p.....s et mignons avoient tout crédit. »

Si l'Opéra conserva jusqu'au premier tiers du siècle dernier cette étrange coutume de faire chanter par des voix masculines les rôles des divinités malfaisantes, la Comédie-Française n'avait pas renoncé beaucoup plus tôt à faire jouer par des hommes les personnages de femmes vieilles ou ridicules. Vers 1630, c'était un certain Alizon qui remplissait, à l'Hôtel de Bourgogne, les rôles de servantes dans le comique et de

confidentes dans le tragique. Cet acteur, dont on ignore le véritable nom, jouait ces personnages sous le masque; contre-sens éclatant qui pouvait avoir une double origine dans le manque d'actrices et dans la liberté des discours qu'on prêtait aux soubrettes.

Dès que le théâtre prit une forme plus régulière, ces raisons disparurent et l'on put confier ces rôles à des actrices. Ce changement eut lieu en 1634, à la représentation de *la Galerie du Palais*, de Corneille. Le rôle de la nourrice, en usage dans la vieille comédie, se métamorphosa en suivante qu'une femme représenta sous le masque; mais l'acteur jusqu'alors chargé de l'emploi, ne quitta pas pour cela son travestissement : il s'en tint seulement à certains rôles de vieilles ou de femmes grotesques, et l'usage persista encore pendant d'assez longues années (1).

Les exemples abondent aussi dans la troupe de Molière. Béjart créa dans *Tartufe* le rôle de madame Pernelle, De Brie joua Nérine des *Fourberies de Scapin*, Hubert, et après lui Beauval, représentaient les femmes grotesques : madame Jourdain, Philaminte, madame de Sotenville. Ils partageaient cet emploi avec Marotte Beaupré, fort jolie « et pucelle au par-dessus » si l'on en croit Robinet, qui joua d'original la comtesse d'Escarbagnas.

La tante de Marotte, encore une Beaupré, attachée à la troupe du Marais jusqu'en 1669, puis à celle du Palais-Royal, et la Godefroy, dite *Pierrot bon drille*, furent aussi des premières actrices qui parurent en femmes sur le théâtre. Cette dernière joignait à l'emploi des vieilles ridicules celui des femmes habillées en hommes, et elle y obtint un grand succès par la raison qu'elle était remarquablement faite (2).

Pareille mode régnait aussi en Angleterre. Jusqu'à la restauration de Charles II, les rôles de femmes furent remplis par de jeunes acteurs à la voix douce et à la figure agréable. On ne saurait dire si ces travestissements choquèrent Shakespeare. Peut-être n'osa-t-il pas attaquer un usage que défendait une sorte de pudeur; mais il ne fit rien pour le changer, et c'est à peine s'il paraît vouloir le critiquer dans quelques scènes de ses ouvrages.

Lorsque Hamlet reçoit les comédiens au château d'Elseneur, il s'adresse en ces termes à un acteur chargé des rôles de femme : « Et vous, ma jeune dame et maîtresse! Par Notre-Dame! Votre Grâce, depuis que je ne vous ai vue, s'est rapprochée du ciel de toute la hau-

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, tome V.
(2) Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, III, 357.

teur d'un patin vénitien. Prions Dieu que votre voix n'ait pas reçu quelque fêlure, comme une pièce d'or n'ayant plus cours. »

Ouvrons-nous *le Songe d'une nuit d'été*, voici ce que nous lisons à la deuxième scène, au moment où Quince et ses compagnons, tous acteurs par occasion, réunis dans une auberge d'Athènes, se distribuent les rôles de la *très-lamentable comédie et très-cruelle mort de Pyrame et Thisbé*.

Quince. — François Flûte, raccommodeur de soufflets.
Flûte. — Voici, Pierre Quince.
Quince. — Vous vous chargerez du rôle de Thisbé.
Flûte. — Qu'est-ce que ce Thisbé ? Un cavalier errant ?
Quince. — C'est la dame que Pyrame doit aimer.
Flûte. — Non, vraiment, ne me faites pas jouer un rôle de femme ; j'ai la barbe qui me vient.
Quince. — C'est égal ; vous jouerez avec un masque et vous vous ferez une aussi petite voix que possible.

Kynaston, Hart, Burt, Clun, tous fameux acteurs du temps de Charles II, jouaient avec succès les rôles de femmes. C'était le parti puritain qui s'était jusqu'alors opposé à l'admission des femmes sur la scène ; du jour où il fut en minorité, cette tentative dut réussir. Ce fut en 1660 qu'une actrice put paraître pour la première fois et jouer un rôle sans opposition : elle était de la troupe de Killigrew, s'appelait mistress Saunderson et représenta Desdémone. En janvier 1661, on vit aussi des actrices jouer au théâtre du Cockpit, dans une pièce de Beaumont et Fletcher, *Beggar's bush* (*le Buisson des mendiants*).

Enfin, au mois de juin de la même année, William Davenant, qui introduisit sur son théâtre l'art des décors, des changements à vue, et qui prétendait, sans avoir jamais pu le prouver, au singulier honneur d'être fils naturel de Shakespeare, fit paraître des actrices dans la seconde partie de son drame, *le Siége de Rome*. La réforme avait obtenu plein succès, mais ce changement fut loin d'avoir en Angleterre le caractère artistisque qu'il eut en France, et la présence des femmes sur la scène ne servit d'abord qu'à rendre les représentations plus libres. Le directeur flattait ainsi non la raison, mais les goûts licencieux des spectateurs (1).

Ce fut donc Lulli qui introduisit les danseuses à l'Opéra. Il eut tout à créer sur son théâtre, mais nul mieux que lui n'entendait l'organisation d'une grande représentation lyrique : aucune partie ne lui était

(1) Thornbury, *Haunted London* (*passim*).

indifférente ou étrangère. Chanteurs, danseurs, symphonistes, tous étaient de sa part l'objet d'une surveillance attentive. Lorsqu'il s'agit de monter à la cour, pour jouer devant le roi, son opéra *le Triomphe de l'Amour*, le maître italien redoubla de soins et de peines, ainsi que devait faire un habile courtisan, pour servir à la fois l'intérêt de l'art et le sien propre. Un honneur insigne était réservé à son ouvrage. Jusque là les dames de la cour, qui se faisaient une fête de figurer dans les ballets, s'étaient bornées à dire des vers, — quand un proclamateur ne les disait pas en leur lieu et place.

Benserade était passé maître dans l'art de tourner ces couplets, qui contenaient presque toujours une allusion galante. Le plus souvent ils ne brillaient guères par la décence, et ce devait être un curieux spectacle que de voir ces dames recevoir en scène de tels compliments devant une assemblée aussi maligne que brillante, et aussi encline à la raillerie. Un jour, c'était le duc de Villeroi qui, déguisé en pêcheur de perles, disait en présence de sa jeune fiancée :

La mer avec le temps pourra bien me fournir
De quoi parer le sein d'une jeune maîtresse;
Je ne vois rien de fait, mais aussi rien ne presse :
La perle est à pêcher, la gorge est à venir.

Quelle contenance pouvait bien avoir mademoiselle de Sévigné, la future dame de Grignan, en s'entendant adresser ce quatrain-ci :

Belle et jeune guerrière, une preuve assez bonne
Qu'on sait d'une amazone et la règle et les vœux,
C'est qu'on n'a qu'un téton : je crois, Dieu me pardonne,
Que vous en avez déjà deux.

Les deux couplets suivants, du *Triomphe de l'Amour*, furent écrits, l'un pour mademoiselle de Poitiers, *naïade*, l'autre pour la princesse de Guéménée, *nymphe de Diane.*

Qui pourrait entrevoir vos membres délicats
Dans une eau claire et nette, et surtout peu profonde,
De sa bonne fortune et d'eux ferait grand cas :
C'est un morceau friand, s'il en est dans le monde.

La chaste Diane en ses bois
Nous tient sous de sévères lois;
Elle n'admet rien de profane.
Qu'un mortel nous approche et nous ôse toucher !
Hélas ! que dirait Diane,
Si Diane savait que je viens d'accoucher ?

Cette fois, les dames de la cour prétendirent aborder le galant art de la danse. *Le Triomphe de l'Amour* fut joué pour la première fois à Saint-Germain-en-Laye, le 21 janvier 1681. Les plus grands noms de France figuraient dans cette troupe dansante improvisée. C'étaient la Dauphine, qui jouait le rôle de Flore, les princesses de Conti, Marianne et de Guéménée, les duchesses de la Ferté et de Sully, mesdemoiselles de Nantes, de Commercy, de Tonnerre, de Clisson, de Poitiers, de Biron. Que pouvaient être les cavaliers de ces nobles dames, sinon les plus illustres seigneurs du temps, le prince de Conti, le duc de Vermandois, le prince de la Roche-sur-Yon, le comte de Guiche et le Dauphin lui-même qui figura un Zéphyre à la seconde soirée (1) ?

Cette représentation à la cour obtint le plus vif succès, et les débuts de la noble troupe excitèrent des transports d'enthousiasme. Cette brillante innovation embarrassait fort le directeur de l'Académie de musique. Comment revenir, après pareil triomphe, à la vieille mode italienne qui ne faisait paraître en scène que des danseurs, et, d'autre part, où trouver des danseuses et comment les produire ? C'était un dangereux essai que de présenter les quatre jeunes filles, encore bien novices, qui formaient alors tout le personnel de l'école de danse, et il était à craindre que le souvenir des splendeurs royales ne fît pâlir ces modestes figurantes. Lulli risqua la partie, et le 15 avril, trois mois après la fête de Saint-Germain, il les lança bravement sur le théâtre. Les quatre compagnes gagnèrent facilement la partie et furent unanimement applaudies : c'étaient mesdemoiselles Roland, Lepeintre, Fernon, et surtout mademoiselle La Fontaine, qui conquit, dès le premier soir, son titre de *Reine de la danse*. Cette double victoire remportée à Saint-Germain et à Paris, assura d'une façon définitive l'entrée des danseuses sur la scène de l'Académie de musique.

Mais Lulli ne fut pas toujours aussi bien inspiré, et il eut le tort, quelques années plus tard, de ne pas s'opposer aux singulières fantaisies de la grande tragédienne lyrique, Marie Le Rochois. En 1672, après la victoire de Steinkerque, elle parut dans le rôle de Thétis avec une cravate de dentelles jetée négligemment sur son habit de théâtre, à l'exemple de nos officiers qui, surpris de grand matin par l'ennemi, n'avaient pas eu le temps de faire toilette, et s'étaient vus forcés d'aller se battre et vaincre en grand négligé.

Une autre fois, en 1684, pour représenter Arcabonne dans l'opéra de

(1) Voir le *Mercure* de janvier 1681, la vie de Quinault, en tête de son théâtre (édit. de 1778), et le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, qui donne la double distribution de ce ballet à la cour et à l'Opéra.

Quinault et Lulli, *Amadis*, elle se fit tailler de longues manches à la persienne (persane), afin de cacher ses bras qu'elle ne trouvait pas assez beaux. La mode adopta bien vite cravates à la *Steinkerque*, manches à l'*Amadis*, et parut consacrer ainsi les erreurs de la belle cantatrice.

Ce n'était là que le prélude des extravagants et luxueux caprices que le siècle suivant devait voir éclore. Mais comme toutes ces inventions choquaient le goût et la raison ! Aussi Addison, qui vint à Paris vers cette époque, fut-il vivement froissé de ce singulier spectacle, et garda-t-il toujours le souvenir des splendeurs éblouissantes et des grossières erreurs de notre scène lyrique.

« Tous les acteurs qui viennent sur le théâtre (en France)—écrit-il dans son *Spectateur* —sont autant de damoiseaux. Les reines et les héroïnes y sont si fardées, que leur teint paraît aussi vrai et aussi vermeil que celui de nos jeunes laitières. Les bergers y sont tout couverts de broderies, et s'acquittent mieux de leur devoir dans un bal que nos maîtres de danse. J'ai vu deux Fleuves chaussés en bas rouges, et Alphée, au lieu d'avoir la tête couverte de joncs, conter fleurettes avec une belle perruque blonde et un plumet sur l'oreille..... Le dernier opéra que je vis, chez cette nation enjouée, était *l'Enlèvement de Proserpine*, où Pluton, pour se rendre plus agréable, s'équippe à la française, et amène Ascalaphus avec lui en qualité de son valet de chambre...»

Ne pourrait-on pas trouver là le germe du genre bouffon, de la parodie burlesque ; et cet Ascalaphus, devenu valet de Pluton, n'est-il pas le digne ancêtre du fameux John Styx, d'*Orphée aux enfers*, le flegmatique valet de chambre de Pluton-Aristée ?

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

LE CHANT DU CYGNE

Aucun chant, jusqu'ici, n'a été plus vanté que le *chant du Cygne*, lequel, comme on sait, est devenu proverbe. Quand l'admiration publique voulut décerner un hommage flatteur au chantre du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell*, elle le surnomma le *Cygne de Pesaro*.

Nous croyons donc intéresser nos lecteurs en consacrant ici quelques pages au rôle symbolique que joue le Cygne dans les mythologies anciennes et modernes.

Pour les Grecs, le Cygne est un oiseau prophétique consacré à Apollon ; pour les peuples du Nord, il possède également le don de la divination et offre des rapports intimes avec les divinités de la lumière. Tout porte à croire que la beauté du Cygne, son air calme et majestueux, le charme et l'élégance de ses attitudes, où l'on remarque autant de grâce que de noblesse, et surtout l'éclatante blancheur de son plumage, lui ont valu, de tout temps, l'honneur d'être pris pour l'emblême de l'astre du jour.

Quant à la faculté musicale du Cygne, nous y reviendrons tout à l'heure. Pour le moment, restons dans le domaine de la fable, et sans trop nous attarder à en analyser les fictions aimables et touchantes, faisons d'abord remarquer que le nom de *Cycnus* a été donné par les poètes grecs et latins à différents personnages dont la destinée rappelle plus ou moins les traits principaux de la légende du Cygne. Parmi les héros célébrés sous ce nom par les anciens mythologues et présentés comme ayant subi la métamorphose du chasseur *Cycnus* dont parle Ovide, nous

nous bornerons à citer ce chef de Liguriens, fils du roi Sthénélus, ami et parent de Phaéton. Il passait pour habile musicien, et après avoir versé d'abondantes larmes à la mort de son imprudent ami (Phaéton), il fut changé en Cygne par Apollon et mis au rang des astres. Telle est l'origine de la *Constellation du Cygne*. Virgile, qu'on appelle aussi le *Cygne de Mantoue*, a recueilli au Xe chant de l'*Énéïde* ce souvenir des temps héroïques : « On raconte, dit-il, que Cycnus, touché du malheur de son cher Phaéton, pleurait son ami sous le feuillage ombreux des peupliers ses sœurs (les Héliades métamorphosées en peupliers), et charmait par ses chants ses tristes amours ; il vieillit en chantant, vit son corps se couvrir d'un blanc et moelleux duvet, quitta la terre, et, toujours en chantant, s'envola vers les cieux. »

Ajoutons que chez les Grecs l'Apollon dorien, qui présidait aussi au chant, avait pour compagnon le Cygne. Homère, dans un de ses *Hymnes*, leur rend simultanément hommage, comme le prouve cette invocation : « O Phébus, le Cygne te chante mélodieusement, en agitant ses ailes, lorsqu'il s'élance sur le rivage près du Pénée ; c'est à toi que le poète, en tenant sa lyre sonore, chante toujours le premier et le dernier. »

Nous dirions bien encore que Jupiter, épris de Léda, femme de Tyndare, choisit la forme de cet oiseau pour se rapprocher de celle qu'il aimait; que, séduite par le Cygne divin, Léda mit au monde un œuf d'où sortirent les Dioscures ainsi que la blonde Hélène, etc., etc.; mais nous croyons par ce qui précède avoir suffisamment démontré les attributions du Cygne dans la mythologie classique, et il est temps de nous occuper des fables qui ont un rapport direct avec son agonie mélodieuse.

Isidore de Séville, et après lui Albert le Grand, disent que le Cygne ou *Cycnus* est ainsi nommé parce qu'il produit un son agréable en modulant les sons de sa voix. Quoi qu'il en soit de cette étymologie, les poètes anciens ont prodigué au Cygne les épithètes les plus flatteuses : « Cygne chanteur, Cygne mélodieux », disent Homère et Euripide. Eustathe, le scoliaste d'Homère, ajoute gravement : « L'expérience est notre meilleur garant de ce que les Cygnes chantent d'une manière remarquable. » Callimaque, dans son *Hymne à Délos,* appelle les Cygnes « oiseaux des Muses ; » Horace, voulant louer Pindare, l'appelle *Dircæum Cycnum*, et enfin Virgile, qui honore les Cygnes des épithètes de *sonorus*, *argutus*, *excellens*, *sublime*, *cantans*, caractérise par ces mots charmants leurs modulations harmoniques :

. . . . . *Longo canoros*
Dant per colla nodos.

« Et font sortir de leurs longs gosiers des chants mélodieux et retentissants. » (ÉNÉIDE, l. VII. v. 700.)

Les poëtes ne sont pas seuls à célébrer le chant du Cygne; philosophes, historiens, naturalistes, tous se réunissent d'un commun accord pour en faire l'éloge. Au reste, d'après Pausanias, la renommée du Cygne comme musicien était un fait établi : « Quand les Cygnes chantent, dit Oppien, les rochers et les vallées leur répondent; plus que tous les autres oiseaux, ils méritent le nom de musiciens, et c'est aussi sous ce nom qu'ils sont consacrés à Apollon. Leur chant n'est pas lugubre comme celui des Alcyons, mais suave et doux comme le son tiré de la flûte ou de la harpe. » Elien, au livre V de son *Histoire des Animaux*, trouve le moyen d'enchérir sur Oppien, et les Pères de l'Eglise eux-mêmes, ont vanté le chant du Cygne. Saint Chrysostôme, dans ses Commentaires sur les Epîtres de Saint Paul, attribue ce chant à l'harmonie, et D. Naziance, dans une épître où il blâme les discours superflus et loue les paroles discrètes, dit qu'il préfère le chant suave, quasi rare, des Cygnes, à l'éternel babil des hirondelles.

Le Cygne est donc célébré comme un oiseau chanteur, le favori d'Apollon. D'après le témoignage des anciens, dit à ce sujet M. Georges Kastner, (1) le Cygne n'est pas seulement doué de la faculté mélodieuse, mais c'est à l'heure suprême qu'il exhale ses plus beaux chants. Tandis que toute la nature vivante a horreur de la mort et frémit à l'idée de la destruction, le Cygne, comme s'il avait le pressentiment d'une vie meilleure, bat des ailes et prélude par des accents d'un charme ineffable à son dernier soupir. » Aristote, du reste, affirme au IXe livre de son *Histoire des Animaux*, que les Cygnes ont l'habitude de chanter, surtout lorsqu'ils vont mourir. Des personnes qui ont voyagé sur les mers d'Afrique en ont vu beaucoup qui chantaient d'une voix plaintive et mouraient ensuite. Voici maintenant comment Platon, dans le *Phédon*, interprète cette tradition mystérieuse : « Il semble, dit-il par la bouche de Socrate, que vous me regardez comme moins habile à la divination que les Cygnes; car ceux-ci, quand ils sentent leur fin prochaine, se mettent à chanter encore plus qu'auparavant et avec bien plus de douceur. Ils se félicitent ainsi d'aller rejoindre le Dieu dont ils avaient été les compagnons. Mais

(1) *Les Sirènes, Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation*, par Georges Kastner. Paris, 1858. 3e Partie.

les hommes, parce qu'eux-mêmes ils redoutent la mort, publient faussement qu'alors les Cygnes chantent de tristesse, comme s'ils déploraient leur mort, ne considérant pas qu'aucun oiseau ne chante quand il a faim ou froid ou qu'il éprouve quelqu'autre douleur. Ni les rossignols, ni les hirondelles, ni la huppe même ne le font, bien qu'on dise que celle-ci chante par l'effet d'un sentiment de tristesse. Pour moi, je ne crois pas que ces oiseaux chantent pour cette cause non plus que les Cygnes; mais comme ils sont consacrés à Apollon, et qu'ils participent aux dons prophétiques, ils prédisent les biens de la vie future et se réjouissent ce jour-là plus qu'ils n'ont jamais fait en aucune circonstance de leur vie. » Pythagore est du même avis que Platon, et dit que le chant suprême du Cygne ne signifie pas la tristesse, mais la joie de passer à une vie meilleure.

La plupart des poètes latins, à l'exemple des Grecs, offrent des citations que nous pourrions multiplier; mais ce que nous venons de dire suffit pour ne laisser aucun doute sur le mythe du Cygne mourant dans la poésie classique, ainsi que sur la signification que les anciens philosophes attribuaient à cette fable. Quant à l'origine naturelle de cette fiction qui a si heureusement inspiré tant de beaux génies, on la trouve dans les traditions égyptiennes. En effet, pour désigner un musicien âgé, les Égyptiens, dans leur écriture hiéroglyphique, dessinaient un Cygne, parce que, selon eux, cet oiseau ne chante jamais plus mélodieusement qu'aux approches de la mort. La figure du Cygne est donc un *symbole funèbre*, témoins ces beaux vers de Lucrèce : « Les Cygne de l'antre de l'Hélicon, dans les convulsions de la froide mort, font entendre d'une voix lugubre leur plainte harmonieuse. » Aussi les anciens ont-ils souvent représenté cet oiseau sur les monuments funéraires.

On a des preuves de ce *symbole* dans le témoignage de certains auteurs défavorables au chant du Cygne. On connaît l'ancien proverbe qui dit que les Cygnes chanteront quand les geais cesseront de babiller, c'est-à-dire jamais. Les poètes mêmes qui ont fait l'éloge des Cygnes en louant les charmes harmonieux de leur voix, leur appliquent parfois des épithètes propres à faire entendre le contraire. Ainsi Virgile, qui, suivant l'opinion traditionnelle leur accorde volontiers des qualités mélodieuses, les traite tout autrement quand il parle avec connaissance de cause : il leur applique alors l'épithète de *rauci*, rauques, qui, certes, ne réveille ancune idée musicale. « Les Cygnes rauques se font entendre sur les eaux murmurantes. » Ovide va même jusqu'à imiter par le mot *drensent* le cri qu'ils font entendre : « La grue crie, et les Cygnes, qui vont par groupes, *grincent* sur les fleuves. »

Quant aux naturalistes anciens, Élien, entre autres (L. I), reconnait que les Cygnes ont une grande réputation de chanteurs, mais que ni lui ni probablement aucun autre n'a occasion de les entendre; il sait seulement, ajoute-t-il, que les anciens ont la ferme croyance que d'ordinaire cet oiseau chante avant de mourir une espèce d'air qui s'appelle à cause de cela *l'air du Cygne*. Pline s'exprime encore plus ouvertement contre le préjugé en question : « On parle, dit-il (L. X), des chants mélodieux du Cygne à l'heure de sa mort, c'est un préjugé démenti par l'expérience.» Enfin Lucien se raille agréablement de la crédulité de ceux qui croient à cette fable, et Athénée, après avoir cité l'avis d'Aristote sur cette question, ajoute : « Alex. Myndien m'assure qu'ayant observé plusieurs Cygnes qui se mouraient, jamais il ne les entendit chanter. »

Cette erreur, adoptée par les écrivains les plus éminents de l'antiquité, se transmit avec leurs œuvres de siècle en siècle, et le Moyen âge, si enclin au merveilleux, recueillit religieusement la fiction relative à la surprenante faculté vocale de l'oiseau d'Apollon.

Les épopées du Nord font mention de *Valkyries* ou femmes-cygnes, qui presque toujours symbolisent la grâce féminine :

De leur col blanc courbant les lignes,
On voit dans les contes du Nord,
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnes
Nager en chantant près du bord,

a dit Théophile Gautier. Les *Eddas* et les *Niebelungen* nous les montrent assises au bord des rivages, ayant comme attribut la blancheur des plumes de cet oiseau. Du domaine de la mythologie, les vierges-cygnes passèrent plus tard dans les contes chevaleresques et figurèrent longtemps dans les traditions populaires. C'est ainsi que le roman français intitulé le *Lac du Désiré*, peint l'étonnement d'un chevalier qui aperçoit une vierge-cygne sans *guimple* (voile) dans la forêt. Enfin la littérature du Moyen âge a donné le nom de *Chevalier au Cygne* à un personnage mystique qui fait l'objet d'un long poème, dû au minnesinger Conrad de Würtzbourg, dont une version a été reproduite en vers au treizième siècle, par Renaut et par Graindor de Douai, puis en prose par Berthauld de Villebresme. Il en est provenu un livre populaire en langue française, très répandu dans le Pays-Bas et cité pour la première fois dans un ouvrage intitulé le *Chevalier au Cygne* et Godefroy de Bouillon, publié par le baron de Reiffemberg.

Les *hommes-cygnes* n'ont donc pas tenu moins de place que les *femmes-cygnes* dans les mythologies du Nord. Au Cygne, dit avec raison M. Georges Kastner, auquel nous devons les principaux éléments de cette étude, « au Cygne correspond ainsi toute une épopée chevaleresque où l'oiseau tant de fois chanté par la muse antique prend, sous l'influence du génie romantique, une signification nouvelle. Le Cygne amène en effet vers le Nord de vaillants chevaliers qui fondent les premières principautés des bords du Rhin... Au caractère religieux dont l'avait revêtu l'antiquité, le Cygne des traditions du Nord unit un caractère profondément historique. »

Passons maintenant du domaine de la poésie dans celui de la science, et analysons les recherches qu'a provoquées parmi les naturalistes le mythe que les religions antiques ont légué aux cultes du Nord. Le dix-septième siècle a vu surtout se multiplier les dissertations spéciales sur le *Chant du Cygne*. Bartholin, dans ses nombreux opuscules de médecine et de chirurgie où l'on trouve une monographie du Cygne, se met au nombre des partisans de l'ancienne croyance ; après avoir décrit l'anatomie et le chant de l'oiseau, il conclut en démontrant que le Cygne est organisé de manière à pouvoir chanter. Voici sa définition : « Un oiseau plus grand que l'oie, au genre de laquelle il appartient. Il a une voix suave et harmonieuse. »

Le dix-huitième siècle était moins crédule.

Le 23 février 1720, le sieur Morin présente à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres un Mémoire bizarre, dont le titre est presque une épigramme : *Question naturelle et critique, sçavoir pourquoi les Cygnes, qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'hui si mal.* Il va sans dire que l'auteur de ce Mémoire relègue dans le domaine de la fable tout ce que les anciens ont dit au sujet du Cygne. Enfin, en 1783, des observations faites sur des Cygnes sauvages, à Chantilly, propriété du prince de Condé, devinrent encore l'objet d'un Mémoire adressé à l'Académie. Il résulta d'une lettre écrite à Buffon par l'abbé Arnaud, « qu'on ne peut pas dire que les Cygnes de Chantilly chantent; mais leurs cris sont véritablement et constamment modulés ; leur voix n'est point douce, elle est au contraire aiguë, perçante et très peu agréable. » Mongez, qui de son côté publia les observations qu'il fit sur ces mêmes Cygnes de Chantilly, assure que leur chant est composé de deux parties alternatives très distinctes : « Ils commencent par répéter à mi-voix un son pareil à celui qui est exprimé par ce monosyllabe, *couq*,

couq, *couq*, toujours sur le même ton. Ils élèvent ensuite la voix..... leur chant a quelque analogie, pour la qualité du son, au cri déchirant du paon..... »

Un autre observateur, que sa place à Chantilly avait mis à portée d'examiner les deux Cygnes que l'on y nourrissait, Valmont de Bomare, rapporte ce qui suit dans son *Dictionnaire d'histoire naturelle* : « Le Cygne a une voix, mais quelle voix ? un cri perçant. On entend *tou hou* à plusieurs reprises ; le *hou* est d'un demi-ton au-dessus du *tou ;* comme la femelle donne les deux mêmes sons, mais plus bas ou moins forts, lorsqu'ils crient ensemble, l'oreille distingue sensiblement une espèce de carillon aigre et désagréable. On dirait, dans le lointain, que c'est un concert discordant, un bruit semblable à celui de deux trompettes de foire lorsque les enfants s'en amusent ; enfin, la voix du Cygne, si célèbre par sa mélodie, a une gamme très bornée, un diapason d'un ton et demi..... L'histoire de la nature ne doit pas peindre des fictions ; elle doit la dessiner d'un trait pur et correct. »

Après de pareils témoignages, on a lieu d'être surpris lorsque Bachaumont (*Mémoires secrets*), racontant l'expérience faite sur les Cygnes de Chantilly, parle d'un *concert mélodieux*, car l'organisation particulière de la poitrine et de la gorge du Cygne ne lui permet pas de chanter ; excellente raison à laquelle aurait bien dû songer le célèbre naturaliste Bory de Saint-Vincent, lorsqu'il attribue aux Cygnes « des sons pareils à ceux d'une harpe éolienne.» Il est vrai qu'il écrivait cela dans l'*Encyclopédie moderne* (t. VII, p. 418), à l'article CANARD !

En résumé, dit de Salgues, qui range avec raison la croyance au chant du Cygne parmi *les Erreurs et les préjugés répandus dans la société,* « la configuration de son bec n'annonce guère qu'il soit destiné à se distinguer dans l'art des Linus et des Orphée. On ne connaît point de chants gracieux sortis d'un bec large, ouvert et aplati. »

Il nous faut donc renoncer au respect pour le talent musical du Cygne, surtout à l'harmonie que cet oiseau produit avant de mourir, dont aucun auteur sérieux n'a affirmé la vérité. Mais quelle est alors l'origine de cette opinion qui attribue au favori d'Apollon un chant si doux et si agréable ?

De toutes les hypothèses, la préférable est celle émise par M. Georges Kastner : « N'est-il pas possible, dit le savant écrivain, que la mythologie ancienne ait considéré le Cygne comme un oiseau consacré à Apollon, non pas à cause de la beauté de son chant, mais à cause de la

beauté de ses formes, de la blancheur, de la pureté de son plumage, ou peut-être que, pour des raisons quelconques, on le croyait propre à la divination, comme d'autres oiseaux encore? Une fois consacré à Apollon, le Cygne est devenu le compagnon des Muses et le symbole des poètes, et ce n'est que plus tard qu'on lui a attribué cette voix suave et harmonieuse qui convenait si bien à sa beauté de même qu'à la nature de son rôle auprès du dieu de la lumière et des arts. »

En effet, on s'est plu de tout temps à représenter le Cygne comme le symbole des poètes. C'est ainsi qu'Alciat, dans ses *Emblêmes*, nous montre un Cygne sur un parchemin qui pend à l'une des branches d'un vieil arbre, avec cette inscription : *Insigna poetarum,* et six vers latins dont voici la traduction : « Il y a des écussons de famille avec l'oiseau de Jupiter, d'autres avec des serpents ou des lions. Mais ces animaux féroces ne conviennent pas à l'image du poète ; c'est le beau Cygne qui doit soutenir les lauriers de la sagesse. Il est consacré à Phébus et se nourrit dans nos contrées. Autrefois il était roi, et il conserve encore aujourd'hui ses anciens titres. »

Henri Heine, dans un de ses *Lieders*, et notre poète Millevoye, ont consacré chacun une strophe à la poétique allégorie des anciens. Mais Lamartine seul, en interprétant ce sujet, s'est rendu l'écho des grands poètes de l'antiquité, et surtout de Platon :

Chantons, puisque mes doigts sont encor sur ma lyre;
Chantons, puisque la mort comme un Cygne m'inspire,
Au bord d'un autre monde, un cri mélodieux.
C'est un présage heureux donné par mon génie :
Si notre âme n'est rien qu'amour et qu'harmonie,
Qu'un chant divin soit mes adieux!

La lyre en se brisant jette un son plus sublime;
La lampe qui s'éteint tout à coup se ranime,
Et d'un éclat plus pur brille avant d'expirer;
Le Cygne voit le ciel à son heure dernière :
L'homme seul, reportant ses regards en arrière,
Compte ses jours pour les pleurer.

A notre époque, où tant de poétiques fictions et de nobles croyances ont disparu pour faire place souvent à de tristes réalités, le *chant du Cygne* restera, nous l'espérons, comme un symbole des dernières inspirations du génie. Meyerbeer, Rossini, Auber et Halévy sont allés se rejoindre dans la tombe ; mais tout n'a pas péri avec eux, car leurs chefs

d'œuvre sont immortels comme leur gloire. Aussi, nous, qui avons connu ces musiciens illustres et entendu leurs derniers accents, terminerons-nous par ces belles paroles de Buffon : « Il faut bien pardonner aux Grecs leurs fables, elles étaient aimables et touchantes, elles valaient bien d'arides, de froides vérités : c'étaient de doux emblêmes pour les cœurs sensibles. Sans doute, les Cygnes ne chantent point leur mort ; mais toujours en parlant du dernier effort et des derniers élans d'un beau génie près de s'éteindre, on rappellera avec sentiment cette expression touchante : « C'est le chant du Cygne ! »

O. LE TRIOUX.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La rentrée des classes du Conservatoire de musique aura lieu le lundi 4 octobre. Les examens d'admission commenceront le jeudi 14 octobre. A partir du lundi 27 septembre, les inscriptions seront reçues au secrétariat du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 15. Rappelons aux aspirants qu'ils doivent déposer un extrait de leur acte de naissance et de vaccination, et qu'avant son admission dans les classes, tout élève reçu pour le chant ou la déclamation doit s'engager envers le directeur du Conservatoire :

1° A se conformer rigoureusement aux règlements et arrêtés qui régissent le Conservatoire;

2° A ne contracter d'engagement, pendant la durée de ses études et pendant le mois qui suivra leur clôture, avec aucun théâtre ou tout autre établissement public, sans une autorisation du Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, accordée sur la demande du directeur du Conservatoire;

3° Dans le cas où, à la fin de ses études, son concours serait réclamé par l'un des théâtres subventionnés, à contracter un engagement de deux ans avec le directeur de ce théâtre, aux conditions déterminées par arrêté ministériel.

— M. le Ministre des beaux-arts vient de souscrire aux ouvrages suivants:

1° *Heures chrétiennes;* 1er *quatuor* pour instruments à cordes; *Symphonie concertante* pour deux violons et orchestre, par Léon Gastinel, grand prix de Rome;

2° *École classique du chant*, par madame Pauline Viardot;

3° *Concerto de violon* avec orchestre, par Édouard Lalo;

4° *Symphonie romantique*, par Victorin Joncières;

5° *Dix pièces d'orgue,* par Th. Salomé, lauréat de l'Institut;
6° *Méthode de chant*, par Jules Lefort;
7° *La Forêt*, symphonie par Wekerlin;
8° *Études sur les musiciens : Bellini*, *Albert Grisar*, par Arthur Pougin. Deux volumes.

— M. Castellano, qui a acheté aux enchères publiques le droit au bail, les costumes, décors et partitions du Théâtre-Lyrique, a été assigné par M. le préfet de la Seine devant M. le président des référés à l'effet de rétablir sur la façade de son théâtre le titre de *Théâtre-Lyrique* auquel il avait depuis peu substitué celui de *Théâtre-Historique*. M. Castellano joue le drame, et l'appellation de Théâtre-Lyrique qu'on veut le forcer à rétablir est une étiquette menteuse. Il est vrai qu'il détient tout le matériel de l'ancienne exploitation, mais il lui est absolument inutile, et il a été obligé de l'acheter pour pouvoir acquérir le droit au bail qui seul lui était nécessaire.

La lettre suivante adressée à notre confrère du *Figaro* donnera des renseignements suffisants sur l'issue du référé :

« Mon cher Lafargue,

« Pour des motifs que je n'ai pas à apprécier, et à la demande de mon propriétaire, M. le président des référés a décidé que je devais rétablir sur la façade du théâtre que j'exploite, le titre de Théatre-Lyrique, mais que j'avais la faculté de conserver sur mes affiches celui de Théatre-Historique (ancien Lyrique).

« Je conserve donc ce dernier titre, le seul qui convienne au genre que j'ai adopté.

« Quant au premier, je me réserve de faire juger par les tribunaux si les prétentions de M. le préfet de la Seine sont fondées, alors que M. le ministre des beaux-arts dispose — comme c'est son droit — de ce titre de *Théâtre-Lyrique* qui ne peut être que préjudiciable à mes intérêts.

« Agréez, mon cher Lafargue, mes salutations empressées.

« Castellano,

« Directeur du Théâtre-Lyrique. »

— Un opéra comique posthume de Grisar, *Riquet à la Houppe*, en quatre actes, poème de M. Thomas Sauvage, sera joué prochainement à Bruxelles. Une note de la main du compositeur, écrite en 1869, très peu de temps avant sa mort, est ainsi conçue, relativement à cet ouvrage : « Demandé par M. Perrin pour l'Opéra. » — Parmi les partitions inédites, assez nombreuses, laissées par Grisar, on en cite deux qui avaient également une destination : *l'Oncle Salomon*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Émile de Najac, écrit en vue de l'Opéra-Comique de Paris, et *le Parapluie enchanté*, opéra bouffe féerique, en trois actes, paroles de MM. Émile de Najac et Charles Deulin, que devaient donner les Bouffes-Parisiens.

— M. Mapleson, directeur du théâtre de Drury-Lane, à Londres, est en quête de ténors.

Il vient d'adresser au directeur du journal *Il Trovatore*, avec prière de la publier, une lettre dont nous donnons ci-après la traduction :

« Caro signor Brosovich,

« La difficulté de trouver un ténor qui réponde à l'idéal des habitués de mon théâtre, m'a donné l'idée d'ouvrir un concours, et d'arriver à la possession de cet oiseau rare par l'appât d'une prime. Je vous serais donc très reconnaissant si vous aviez la bonté de faire savoir, par l'organe de votre journal accrédité, qu'à mon retour d'Amérique, vers la fin du mois d'octobre, je passerai par Milan, Bologne et Florence, et que dans chacune de ces villes, qui sont autant de centres artistiques, je fixerai un jour pour procéder à l'examen des ténors qui pourraient se présenter et qui devront réunir les conditions suivantes :

« 1° Avoir de l'intelligence et de l'instruction musicale ;

« 2° Outre son patois natif, parler et lire l'italien ;

« 3° Posséder un physique exempt de tout défaut corporel, et avoir, autant que possible, une physionomie agréable et sympathique ;

« 4° Avoir des habitudesd'un gentleman : être sobre, ne porter ni perruque, ni fausses dents ; être soigné de sa personne : porter du linge blanc, se tenir les mains propres ;

« 5° Posséder une voix agréable, qui ne soit pas affligée du tremblement habituel ; être capable de filer un son, du piano au forte et *vice versâ ;*

« 6° Posséder une expérience suffisante des planches et avoir un répertoire passablement étendu, comprenant (ici l'énumération de tous les opéras modernes) ;

« 7° Avoir une taille d'environ cinq pieds (mesure anglaise). — Il sera fait parmi les concurrents un choix de deux ténors, dont le premier recevra une prime de 6,000 francs, le second une prime de 4,000 francs, etc.

« (*Signé*) : H. Mapleson. »

— Voici le programme complet des fêtes qui ont lieu à Bergame, en l'honneur de Donizetti et de son maître Simon Mayr :

Samedi 11 septembre, matinée musicale exécutée par des artistes de chant distingués, dans le palais de la préfecture.

Dimanche 12, translation solennelle des restes de Gaetano Donizetti et de Simon Mayr dans la basilique de Santa-Maria-Maggiore.

Le cortége funèbre partira à onze heures du matin de la porte d'Osia, où les urnes funéraires auront été, dès le matin, disposées dans un mausolée. Dans la basilique, les urnes seront placées sur un catafalque où elles resteront jusqu'au jour fixé pour la sépulture.

Accompagneront le cortége : le corps de musique de Milan qui exécutera des marches funèbres, dont une du maestro Salvi ; d'autres corps de musique avec chœurs, qui exécuteront une grande marche de *Requiem*, composée par le maestro Cipriano Pontoglio. Aussitôt après le transport, M. le professeur

Bernardini Zendrini prononcera, dans la grande salle de la bibliothèque municipale, le panégyrique des deux illustres *maestri*.

De six à sept heures et demie du soir, grand concert de la musique municipale de Milan, dirigé par le *maestro* Gustave Rossari, sur la place Garibaldi. La place sera décorée et splendidement illuminée.

A huit heures et demie, spectacle d'opéra dans le théâtre Riccardi.

Lundi 13, messe solennelle de *Requiem* avec des morceaux choisis de Simon Mayr, de Gaetano Donizetti et du chevalier Alessandro Nini.

A huit heures du soir, spectacle du panorama de la ville haute, éclairée aux feux du Bengale et vue de la ville basse.

A neuf heures du soir, grand concert vocal et instrumental dans le théâtre Riccardi. On exécutera une cantate composée par M. A. Ghislanzoni, et mise en musique par le *maestro* Amilcare Ponchielli.

Mardi 14, inhumation des restes mortuaires de Donizetti et Mayr dans les monuments qui leur ont été élevés dans la basilique de Santa-Maria.

La cérémonie aura lieu à onze heures du matin. Elle sera précédée de l'exécution du *Miserere* composé par Mayr en 1825.

A neuf heures et demie du soir, second concert vocal et instrumental au théâtre Riccardi. On exécutera le troisième acte de l'opéra *Maria di Rohan*.

— M. Ambroise Thomas travaille en ce moment pour l'Opéra. En effet, retiré dans sa petite villa d'Argenteuil, il met la dernière main à son opéra de *Françoise de Rimini*.

L'histoire de cet ouvrage est assez curieuse. Les auteurs du livret, MM. Jules Barbier et Michel Carré, l'avaient d'abord écrit pour Gounod, et cela, sur la demande expresse de l'auteur de *Faust*. Après *Roméo et Juliette*, Gounod se jeta plus avant encore dans ses idées religieuses, et il considéra comme un crime de chanter les amours de Paolo et de Francesca, lui qui avait été déjà le chantre profane de Faust et de Marguerite, de Juliette et de Roméo.

Il pria donc ses amis Jules Barbier et Michel Carré de lui rendre sa parole, et d'écrire pour lui, au lieu et place de *Françoise de Rimini*, une adaption au *Polyeucte* de Corneille.

Ce qui fut fait.

Ambroise Thomas hérita du livret, et Gounod se mit à *Polyeucte*. Les deux opéras sont aujourd'hui presque terminés : ils ont été commencés à la même époque : en 1868.

— Mademoiselle Marie Cico est morte à Neuilly. Elle n'avait que trente-cinq ans.

Elle débuta, tout enfant, à douze ou treize ans, au café chantant du Palais-Royal. Nous nous la rappelons encore dansant la *bamboula*, en jouant du tambour de basque. Sa mère, assise au pied de l'estrade, donnait le signal des applaudissements.

Quelques années plus tard, devenue jeune fille, elle entra aux Bouffes.

Offenbach lui donna un bout de rôle dans *Orphée*, où elle portait le casque de Minerve. Tout en jouant les coryphées au petit théâtre Choiseul, Marie Cico suivait les cours du Conservatoire. A force de travail et de volonté, elle parvint bientôt au premier rang de sa classe, et en sortit après deux années avec les premiers prix de chant et d'opéra-comique.

Elle fut engagée à l'Opéra-Comique, où elle débuta dans le *Domino noir*. Le fait le plus important de sa carrière à ce théâtre est la création de *Lalla Rouck*, de Félicien David. Elle devait se retrouver avec son partenaire de *Lalla Rouck*, M. Montaubry, à la Gaîté, où elle joua le rôle d'Eurydice à la reprise d'*Orphée*. La dernière pièce dans laquelle elle parut au théâtre fut justement cet *Orphée* dans lequel elle avait débuté quinze ans auparavant.

Marie Cico est morte phthisique. Elle était très aimée de ses camarades de théâtre.

— Le *Quatuor italien* ressuscite en province le Théâtre-Italien mort à Paris. La presse de Bordeaux nous apporte l'écho enthousiaste des succès qu'il vient d'obtenir dans cette ville, au Théâtre-Louit. Voici comment s'exprime le *Courrier de la Gironde :* « Le quatuor italien : MM. Verger, Bettini, Soto et mademoiselle Volpini ont électrisé et enthousiasmé le monde des dilettante par la façon supérieure dont ils ont interprété *Don Pasquale*. Cette soirée lyrique est destinée à faire époque dans les annales artistiques de Bordeaux. Ces chanteurs, en effet, ont tenu, pendant trois heures le public sous le charme ; en retour, on les a portés *alle stelle :* des bravos frénétiques, des rappels, des airs redemandés par la salle tout entière ont témoigné de la satisfaction des spectateurs. » Au tour de *la Gironde* maintenant : « Le public, mis en bonne humeur par le talent des interprètes, leur a fait répéter l'admirable quatuor et les a rappelés après chaque morceau. C'était un enthousiasme débordant ! Il est vrai de dire que madame Volpini a chanté avec un talent et un entrain remarquable, mis au service d'une très belle voix ; que M. Verger a donné de nouvelles preuves de son double mérite comme chanteur et comme comédien ; que M. Bettini, ténorino des plus agréables, mais dont la voix a été un peu faible dans le quatuor, a eu néanmoins d'excellents moments ; et qu'enfin M. Soto, dans le rôle écrasant créé par Lablache, n'a rien fait manquer, bien au contraire, et a même trouvé moyen de se faire applaudir à part de ses camarades. » *Le Journal de Bordeaux* fait chorus avec ses confrères, et ne tarit pas sur le mérite de nos artistes. A *Don Pasquale* a succédé *le Barbier*, donné avec non moins de succès. Le quatuor italien, a fait ses adieux au public bordelais par une représentation-concert, dans laquelle M. Soto a fait entendre et bisser la belle chanson de *la Prison d'Edimbourg* de F. Ricci, morceau peu connu en France et qui est du plus grand effet.

— L'Administration des Concerts populaires de Musique classique nous informe que la Réouverture des Concerts aura lieu le dimanche 17 octobre prochain, à 2 heures, au Cirque d'Hiver.

Les Concerts avec chœurs ne seront plus compris dans l'abonnement.

Par suite de cette modification, l'abonnement pour une série de 8 Concerts est ramené à 32 francs pour les Premières numérotées et à 48 francs pour les Stalles de Parquet.

Les abonnements seront distribués dans les bureaux de location à partir du 1er octobre jusqu'au lundi 11 octobre. Passé ce délai, l'Administration en disposera.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Faure est atteint d'une angine et d'une névralgie faciale; la reprise de *Hamlet* qui devait avoir lieu le 17, sera forcément remise de quelques jours. Mademoiselle de Reszké remplira le rôle d'Ophélie.

— Une nouvelle basse-taille, M. Gally, débutera prochainement à l'Opéra, dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

— Madame Patti donnera prochainement à l'Opéra, une représentation extraordinaire au bénéfice des inondés du Midi.

— La seconde audition du *Dimitri*, l'opéra de M. Joncières, aura lieu le 23 courant.

Les interprètes seront mesdames Bloch, Daram, MM. Gailhard et Vergnet.

Il y a deux mois, mademoiselle Bloch, indisposée, avait cédé sa place à madame Fursch-Madier, qui l'avait gracieusement acceptée ; cette fois, elle a tenu à reprendre le rôle qu'une circonstance fortuite lui avait fait abandonner.

— Les répétitions de la *Jeanne Darc*, de M. Mermet, se poursuivent activement. Voici la distribution définitive de cet opéra :

Charles VII	Faure
Richard	Gailhard
Gaston	Salomon
Jeanne	Mmes Krauss
Agnès Sorel	Carvalho

Les autres rôles par MM. Bataille, Menu, Mermant, Sapin et Auguez.

Le rôle d'Isabeau de Bavière a été supprimé.

— Nous avions annoncé la reprise du *Comte Ory ;* on y a renoncé pour mettre à l'étude le *Philtre*, d'Auber, avec les interprètes suivants :

Fontanarose	Gailhard
Guillaume	Vergnet
Le sergent	Lassalle
Césarine	Mme Carvalho

— L'Opéra a repris ses représentations supplémentaires. La première a eu lieu le samedi 11 septembre. On a donné *les Huguenots*.

Nous croyons devoir rappeler à nos lecteurs que, pour ces représentations en dehors de l'abonnement, les baignoires, les loges du premier étage et les secondes loges de face sont mises à la disposition du public.

Opéra-Comique. — Samedi 18, reprise du *Pré-aux-Clercs*, avec mademoiselle Chapuy.

Gaîté. — A partir du mois de septembre 1876, M. Albert Vizentini, le nouveau directeur, transforme la Gaîté en Théâtre Lyrique, et cela sans subvention.

Le premier ouvrage qui doit être représenté est l'opéra de M. Victor Massé, *Paul et Virginie*. Les principaux interprètes sont Capoul et mademoiselle Heilbronn.

Le second spectacle se composera d'un opéra signé : de la Rounat et Membrée.

Renaissance. — La direction de la Renaissance se proposait de monter *les Porcherons* de Grisar, et M. Th. Sauvage, auteur du livret, avait donné à cet effet son autorisation ; mais, malgré tout le bon vouloir de M. Hostein, les ressources de son théâtre ne se sont pas trouvées tout à fait suffisantes pour représenter dignement ce petit chef-d'œuvre, qui est d'un autre genre que les ouvrages donnés habituellement à la Renaissance, et *les Porcherons* ont été retirés.

On a immédiatement mis en répétition la pièce de MM. Cormon, R. Deslandes et Vogel, *la Filleule du Roi*.

Mademoiselle Pauline Luigini qui a créé avec succès, à Bruxelles, le rôle principal, est engagée pour le jouer à Paris.

— Le successeur de M. Constantin, au fauteuil de chef d'orchestre de la Renaissance, est M. Madier de Montjau, fils du député, et mari de madame Fursch-Madier.

Folies-Dramatiques. — Les auteurs de *Pompon*, MM. Chivot, Duru et Lecocq, ont lu leur ouvrage aux acteurs des Folies-Dramatiques. Pièce et musique ont eu du succès auprès des futurs interprètes.

Bouffes-Parisiens. — *La Créole*, l'opéra-comique nouveau en trois actes, de MM. Albert Millaud et Offenbach, a été lu aux artistes. Les principaux rôles seront remplis par MM. Daubray, Cooper, Fugère, mesdames Vanghell, Judic et Luce Couturier (débuts).

Prochainement, premières représentations de *Friquette*, un acte de MM. Deforges et Laurencin, musique d'Offenbach, pour madame Théo, MM. Daubray et Colombey.

Le *Mariage d'une Étoile*, un acte de MM. E. Grangé et Bernard, musique de M. Serpette.

Ce spectacle coupé tiendra l'affiche en attendant *la Créole*.

Théâtre Taitbout. — Ce théâtre fera sa réouverture le 1er octobre, sous la direction de M. de Molènes, avec une opérette en trois actes : *La Cruche cassée*, paroles de MM. Noriac et Jules Moinaux, musique de M. Vasseur.

Cet ouvrage sera interprété par MM. Luguet, Bonnet, Mercier, Galabert, Emmanuel, mesdames Céline Chaumont, Céline Montaland, Juliette d'Harcourt, Betty et Debreux.

Concerts Besselièvre. — Clôture annuelle aujourd'hui.

Folies-Bergère. — Réouverture aujourd'hui. On annonce la prochaine exhibition de quatre chiens qui *chanteront ! la donna e mobile* de *Rigoletto*.

Concerts modernes (*Cirque Fernando*). — M. Henri Chollet inaugure le premier dimanche d'octobre des concerts avec chœurs au Cirque Fernando, situé au boulevard de Clichy, au coin de la rue des Martyrs. Le prix des places varie de 50 centimes à 5 francs. Nous applaudissons de tout cœur à cette tentative et lui souhaitons une bonne réussite.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 913 6